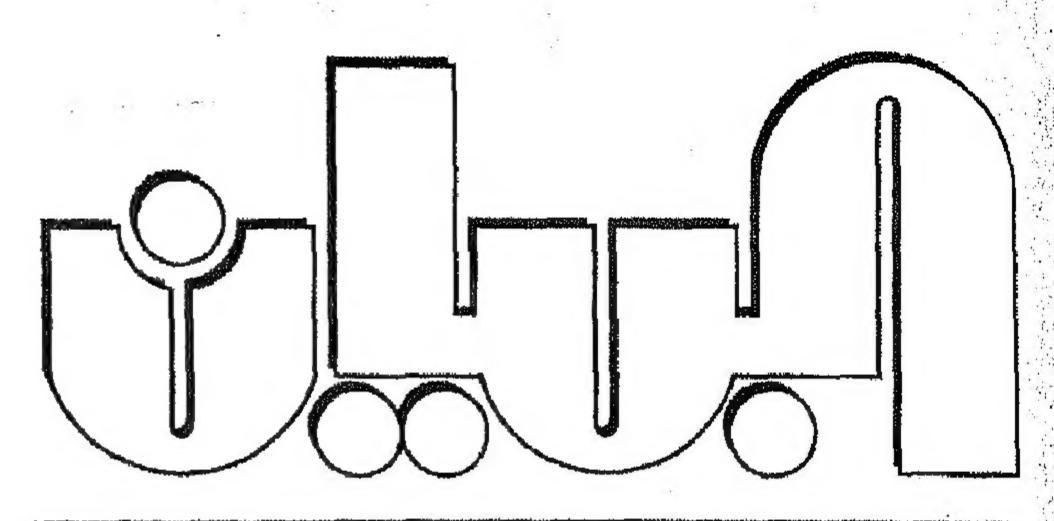
• مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت • صدر العدد الأول في أبريل 1966

• العدد 443 يونيو 2007

وليد القالاف: التقليديون لم يضقدوا مواقعهم كيف يبدأ الشاعر قصيدة د. توماس بارو ترجمة: د. محمد فؤاد نعناع المذهب الرميزي في الأدب العيد أصيل د. سعيد أصيل اندهاش و شيراكية

"الثقافة في الكويت" للدكتور خليه في الوقييان البداعي ليلى محمد صالح دوران الفكرة وبراعة الكتابة في "عسرائس الصيوف" فهد توفيق الهندال فكرة الموت أوالع مند يوجين يونسكو عند يوجين يونسكو د. نرمين الحوطي

"تونسايات عيات المعادة المعادة د. سالم عاباس خدادة



العدد 443 يونيو 2007

المسلمات الداميسة الاداميسة الاداميسية ال

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

الكويت: 500 قلس، البحرين: 750 قلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

للأفراد في الكويت 10 دنانير. للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها. للمؤسسات والوزارات في الداخل (20 ديناراً كويتياً. للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

رئيس تحسرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية ــ الكويت الرمز البريدي 73251 ــ هاتف المجلة: 2518286 ــ هاتف المجلة: 2510603 ــ هاتف المرابطة: 2510603 ــ هاتف الرابطة: 2510603 ــ قــاكس: 2510603

رئيس التحرير:

حسما عسيا المحسن العصما

سكرتير التحصريصر:

عـــــدنان فــــرزات

موقع رابطة الأدباء على الانترنت WWW.KuwaitWriters.org

> البريد الإلكتروني Kwtwriters@ hotmail.com

قواعد النشرفي مجلة «السان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية تقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الأداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

ا - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.

2 سالمواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.

3 - يغضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو (CD).

4- مواقاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثالاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.

5 - المواد المنشورة تعبر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION

(443) June - 2007



Editor-in-chief
Hamad Abdulmohsen Al Hamad

Al Bayan

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait

Code: 73251 - Fax: 2510603

Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602

كنة السانة

اندهاش و شراكة حمد الحمد ع

ر شال:

الشاعر الكبير الأمير عبدالله الفيصل .. رحيل قامة الشعر الأصيل..... عبد الله خلف ٦

دراسات:

- كيف يبدأ الشاعر قصيدة؟ ... ترجمة د محمد فؤاد نعناع ١٠
- المذهب الرمزي في الأدب العربي ... د. سعيد أصيل ٣٤

خراء (ت:

- الثقافة في الكويت للدكتور خليفة الوقيان عمل توثيقي إبداعي ... ليلى محمد صالح ٤٤
- "عرائس الصوف" دوران الفكرة وبراعة الكتابة ... فهد توفيق الهندال ٤٨

مسرع:

فكرة الموت أو "العدم" عند يوجين يونسكو ... د. نرمين يوسف الحوطي ٥٤

وجوه ثقافته:

وليد القلاف: التقليديون لم يفقدوا مواقعهم حتى يدافعوا عنها ... البيان خاص ٦٤

معالات:

مفارقة الشريف الرضى ... عقيل يوسف عيدان ٦٨

شقور:

- تونسية ... د سالم عباس خدادة ۷۲
- متاهات أوليس ١٠٠٠ د عبدالله بن أحمد الفيفي ٧٤
- حوار في الغابة ... رجا القحطاني ٨٠
- بلا إطار ... محمد جابر النبهان ٢٨
- هل تعرفين ذلك البلد البعيد ... سين سيوك جيونغ ٨٤

نصوص:

- قاطرة ... ثريا البقصمي ٢٦
- DIGITAL أو شهوة الذاكرة ... سعد الجوير ٩٠

- حقل من الأشواك ... باسمة العنزى ٩٦
- شجرة الخروع ... د. وضحة عبد الكريم الميعان ١٠٠
- إحساس ... آمنة وليد المسلم ١٠٤
- حلم، فحلم ... هدى أشكناني ١٠٦
- ۱۰۸ : تقافیه: ۱۰۸



اندهانن وننراكم

بقلم: حمد الحمد

استلمت مؤخراً هدية لم أكن أتوقعها، وهي عبارة عن مجموعة كتب من الأدب الكوري الجنوبي، طبعاً لم يكن المحتوى مكتوباً باللغة الكورية التي أجهلها، ولا باللغة الإنكليزية، ولكن كانت بلغة عربية فصحى، وبترجمة بليغة، ومراجعة دقيقة جرت في القاهرة من قبل فريق كوري- عربي مشترك، مما أكسب الكتب رونقاً فنياً وعمقاً موضوعياً.

وإضافة إلى كل هذا فقد ارتدت الكتب حلة فاخرة من الأغلفة الأنيقة، وبطباعة جذابة وإخراج متميز، مما يغري القارئ أكثر بالقراءة التي تجعله يكتشف عوالم يجهلها،

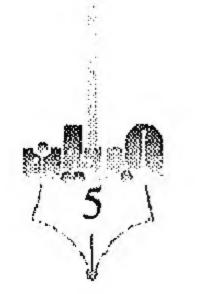
أحد هذه الكتب جاء تحت عنوان: "قصائد من كوريا الجنوبية"، بينما الإصدارات الأخرى عبارة عن روايات لكبار الأدباء الكوريين مما وضعها في مصاف روائع الأدب الكوري، وهي تحمل العناوين التالية: "صوت الرعد"، الأجيال الثلاثة"، "العشب العائم".

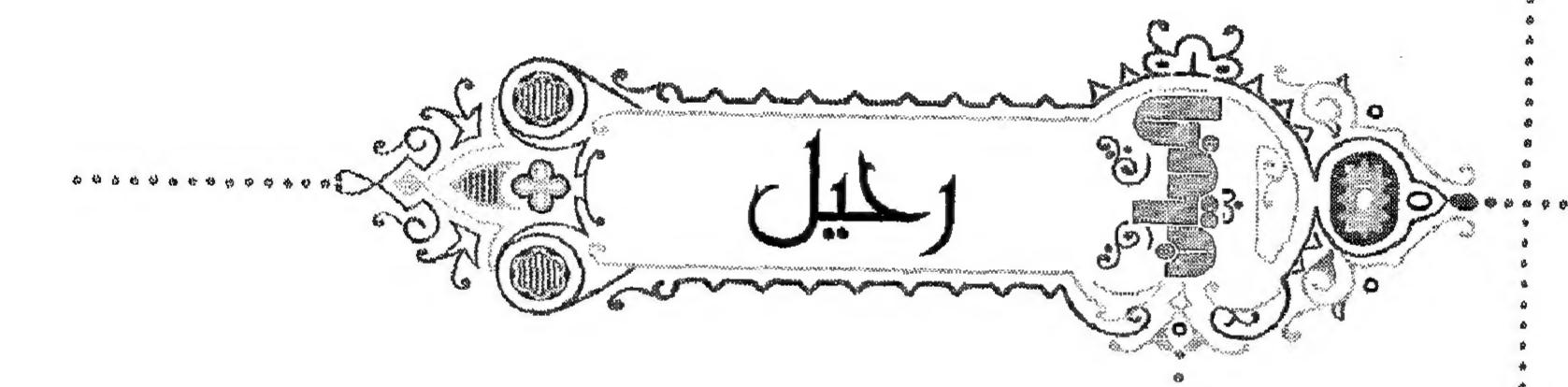
وقد يستغرب القارئ حين أذكر هذه الهدية الأدبية، حيث من المعتاد أن معجلة البيان تصلها الكثير من الإصدارات حتى تمتلئ بها الرفوف، إلا أن ما يبرر هذه الدهشة هنا، هو أن هذه الكتب جاءت هدية من سفارة كوريا الجنوبية في الكويت، والدهشة الأخرى هي ناجمة

عن كون هذه الكتب لم تطبع من قبل المؤلفين أنفسسهم، إنما هي ثمرة تعاون بين مركز التدريب اللغوي بجامعة القاهرة، وجمعية كوريا والشرق الأوسط، ودعم المعهد الوطني لترجمة الأدب الكوري، وبتبرع من شركة "س.ت" للهندسة والمقاولات الكورية والتي على ما يبدو أنها ساهمت بتكاليف الطباعة. إنه من الجميل أن تتضافر جهود أنه القطاعات، لتتعاون من أجل نشر الأدب ودعمه وتقديمه للعالم

لإثراء ذائقته المعرفية، وتكون شراكة

رجال الأعمال والمثقفين تدر إبداعاً.
لا شك أننا في العالم العربي
بحاجة اليوم لمثل هذا التعاون وهذه
الشراكة، وخاصة من المؤسسات
المالية والتجارية التي تحقق أرباحاً
مهولة سنوياً، ولكنها تتردد
للأسف في دعم الثقافة والأدب
حيث أن معظم المؤسسات المالية
وأصحاب الشركات الكبرى في عالمنا
العربي لا يفكرون إلا بالمشاريع التي
تدر الملايين وليس أفكاراً وإبداعاً.





الشاعرالكبيرالأميرعبدالله الفيصل ..رحيل قامة الشعر الأصيل

بقلم: عبد الله خلف (الكويت)

> انتقل إلى رحمة الله تعالى الأمير عبد الله الضيصل النجل الأكبر للملك فيصل بن عبد العريز، الراحل الكبير ولس سنة ١٣٤١ هـ-١٩٢٢م، لقسد امستلك ناصية في أرقى فنونه وهو الشعر صاغ الشعر العربي بالضصدحي والعامية... وقال في نظم الشعسر العسامي متاثراً بأبيه الملك الراحل فييصل بن عبدالعزيز، تأثر بدراسة الأدب العربي الجاهلي وعسصوره الزاهرة في العهود الإسلامية.



البيان العدد ٤٤٣

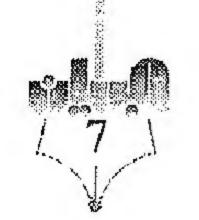


عمل في مجالات عديدة في أجهزة الدولة السعودية.. وعين في سنة ١٩٥٠ وزيرا للداخلية والصحة، وشارك في المؤتمرات الدولية والعسرييسة، ترك العسمل الإداري الرسمي، وتفرغ لأعماله الخاصة وللقراءة ونظم الشعر، كما كانت له صولات وجولات في تطوير الألعاب الرياضية ومنشآتها .. ونبغ في الشعر العربي الفصيح وبلغ فيه ذرى المجد، وعرف بين الأدباء والفنانين العرب، وكان يحضر منتدياتهم، وفي مصر كان يحضر حفلات السيدة أم كلثوم منذ الثلاثينات في الأزبكية عندما كانت تشدو بغنائها قبل دخول الكهرباء والمايكروفونات المعلية للصبوت.. صندر له ديوانه الأول " وحي الحرمان" في سنة ١٣٧٣ هـ -١٩٥٢م، وصدر له ديوانه الثاني سنة ٣٠٤١هـ- ١٩٨٢م "حديث قلب"، منح

الدكتوراه الفخرية في العلوم الإنسانية من مجلس أمناء أكاديمية العلوم والثقافة في مؤتمر الشعراء العالميين الذي عقد في سان فرانسيسكو بالولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩٨١م.

وحصل على الجائزة التقديرية في بلاده سنة ١٩٨٥م، وحصل على اللوحة الألفينية لمدينة باريس من الرئيس جاك شيراك سنة ١٩٨٥ ومنحه جلالة الملك الحسن الثاني عاهل المغرب العضوية في الأكاديمية الملكية الفربية، ونال شهادات تكريمية تقديراً لمكانته الأدبي في الرفيعة، ومنحه النادي الأدبي في جدة شهادة تكريم في احتفالية كبرى سنة ١٤٢٢ه، و١٠٠١م.

أنجرت له دار سعاد الصباح سفراً كبيراً في جزأين بعنوان: الشاعر عبد الله الفيصل بين



مشاعر الحرمان وغربة الروح"، بإشراف الدكتورة سعاد الصباح، وإعداد الدكتور عبد الله المعطاني، تنفيذ خالد القطمة وذلك بتاريخ تنفيذ خاد التعطامة وذلك بتاريخ ٢٠٠١-١٤٢٢.

واحتوى المجلدان على ١٢٠٠ صفحة من القطع الكبير.

وفي مناسبة احتوت على احتفال شعري للأمير خالد الفيصل، قدم قصيدة تحمل فيضاً من الوفاء والحب والعرفان بأستاذية أخيه عبد الله الفيصل الذي نهل من نبعه، ومما قاله خالد لعبدالله:

يا سيدي يا خوي يا استاذ عمري علمتني وزن الحكي قبل الأشعار المحكي قبل الأشعار إن جاز لك يا سيد الشعر شعري تراه من فضلة معانيك تذكار

مديون لك بلسان قلبي وفكري باللّي يصير وبالذي ما بعد صار ً مأحاس تنه في محاس العام داري

وأجلستني في مجلس العلم بدري في مجلس للفكر وقفه ومسيار في مجلس للفكر وقفه ومسيار واسقيتني نبع من الجود يجري

عليه ورّاد ونازل وصدار واسمعتني ترنيمة المجد تسري

من جدك الأول إلى نسل الأبرار لولاك ذاك الوقت حيرني أمري ولولاك ما جالي على الصبر مقدار محدود شعري يا أشعر الناس عذري فضلك بحر، والشعر مقطور قطار

क्षेत्र और और

قال د. عبد الله بن سالم المعطاني في مقدمة الكتاب (الشاعر عبدالله الفيصل، بين مشاعر الحرمان وغربة الروح):

"احتفت بعض الدراسات بلفة النص الشعري عند عبدالله الفيصل، فكان محالا واسسعا للقراءات والدراسات النقدية والتحليل الأسلوبي الذي يعتمد على تشريح النص وتفكيك وحداته متكثا على الدلالات المنفستحسة والتسراكسيب المتحولة ، واختار الشاعر الجملة الشعرية السهلة والمعنى الإجمالي القريب، وعزف شاعرنا عبر موجات الغناء الدافئة والمقامات الموسيقية تحت التائير الانفعالي لأم كلثوم، فقد بكت على المسرح وهي تؤدي الأبيات الأخيرة من "ثورة الشك" من شدة هذا التأثير ظم تستطع أن تكرر المقطع الغنائي في قول عسد الله الفيصل:

تعذب في لهيب الشك روحي وتشقى بالظنون وبالتمني

وتشقي بالظنون وبالتمني أجبني إذ سألتك هل صحيح

حديث الناس. خنت ألم تخني واحتوى الكتاب على جزء من الشهادات الإنسانية الصادقة، والقصائد الشعرية المعبرة التي والقصائد الشعرية المعبرة التي تحمل فيضاً من الحب والوفاء لعبد الله الفيصل"

ele ele ele

وفي دراسة للدكتور عز الدين اسماعيل يقول حول قصيدة لعبدالله الفيصل (منطق الحق) في ديوانه (حديث قلب) يطرح فيها رؤية للواقع البائس الذي نعيش فيه، فيها إدانة لهذا العالم واتهامه بالجهالة والظلم والعدوان:

يا ابنة البدر وينبوع
وملهمتي تسابيحي
وملهمتي تسابيحي
وآبياتي من الشعر
وباللفتات من جيد
به ماء الصبا يجري
وبالوجنات فيها الضو
ع يلهب لونها الخمري
فتحسب أنها شفق

تلفع هالة البدر وداجي الليل من شعر يهيم بها ولا تدري

* * *

وردد العربُ رائعة عربد الله الفيصل مع سيدة الغناء أم كلثوم أكاد أشك في نفسي لأني أكاد أشك فيك وأنت مني يقول الناس إنك خنت عهدي ولم تحفظ هواي ولم تصني يكذب فيك كل الناس قلبي وتسمع فيك كل الناس أذني وكم طافت علي ظلال شك

أقضت مضجعي واستعبدتني رحم الله الأمير الشاعر عبد الله الفي سطر من روحيه وخلجات نفسيه عطاء شعبرياً، وفلسفة سامية في الفكر، ورسم الحزن والألم والحب والفرح والحنين والشك، والأمل الكبير في أسفار الشعر ومزاميره.

أي عصر للنور، لا نور فيه غير ما بان من قراع السلاح أي عصر هذا الذي يتباري فيه حزّ الظبا بطعن الرّماح تشرق الشمس فيه فوق المآسي وتُطلّ النجوم فوق المجراح بشر نحن عائشون مع النور ولكننا بلا مصباح ويتفاعل الشاعر مع هموم الوطن العربي في فلسطين، وانتصارات المهرام.

يا ليوث الحرب في يوم الوغى ورجال الحلم إن حَلَّ السلام ابشروا بالنصر من رب الورى ما بقيتم في التحام ووثام

* * *

الدكتور فوزي عيسى قدم دراسة وافية في سبجل الشاعر عبدالله الفيصل.. دار سعاد الصباح صفحة ٢٠٧ في موضوع صور الحب والطبيعة في شعر الأمير عبدالله الفيصل: " إن موقف الشاعر من الطبيعة، موقف تحد وقوة، فهو محور الدائرة حيث تشرق النجوم حوله، وتعشق الأنسام عطره، وإذا كان الغروب ينال من الشمس الحقيقية، فإنه لا يستطيع أن ينال من شمس غرام الشاعر لأنها أقوى من الظلام والغروب وتمترج عنده دائما صورة المحبوبة بالطبيعة فهي ابنة البدر، وينبوع الشذى يسري الضوء في وجنتها فيلهب بشرتها الخمرية والدجى يستمد سواده من شعرها"



كيف ببدأ الشاعر قصيدة ؟

أبيات النسيب الصيغية وغير الصيغية بوصفها مقدمة القصيدة في الشعر العربي القديم

بقلم: د ، توماس باور "
ترجمة : د ، محمد فؤاد نعناع
(الكويت)

(1)

من المعروف أن حكمة الحياة القائلة: إن كل بداية صعبة يسري مفعولها على إبداع النصوص أيضاً، ولا سيما النصوص ذات النوعية الأدبية . وأن يعزى معنى خاص لبدايات النصوص الأدبية ينتج عن الحقيقة أن هذه البدايات لا يجب أن تنصف الطلبات كلها فقط، تلك التي توضع في أجزاء النص الباقي، وإنما تؤدي فوق ذلك عدة وظائف أخرى . وهكذا تلزم الحقيقة فوق ذلك عدة وظائف أخرى . وهكذا تلزم الحقيقة التواصل الأدبي في أعماله التي تُتناول وتقدر طبقاً لشريك التواصل أو المشترك، وذلك بإعطاء إشارة إلى المتلقين بطريقة مناسبة . ومثل هذه الإشارة بارزة بروزاً مختلفاً من الناحية التقليدية والتاريخية (١) بروزاً مختلفاً من الناحية التقليدية والتاريخية (١) النصوص الأدبية بوصفها عبارات تقليدية ، مثل قولنا النصوص الأدبية بوصفها عبارات تقليدية ، مثل قولنا :" حدث مرة ... وإن ثم يكونوا موتى ... " (٢) .

(*) أستاذ الأدب العربي في جامعة مونستر بالمانيا

ويحيل منظر الأدب العربي ابن القطاع (ت ١١٢١) إلى وظيفة الإشارة هذه أيضاً ، عندما يتحدث عن التصريع ، أي عن القافية بين الشطرين الأولين في إحدى القصائد (٣).

ومن المعروف منذ أمد أن أبيات المقدمة في القصائد العربية القديمة ليست مميزة (حوالي ٨٠٪ من الحالات كلها) من خلال التصريح فقط، وإنما غالباً من خلال "الصيغة" أيضاً. (٤) و لا يتعلق الأمر لدى مثل هذه الصيغة ، كما يفترض كثيراً ، بعبارات تقليدية مكررة من قبل أحد الشعراء تكراراً آلياً كثيراً أو قليلاً، يريد أن يريح نفسه بها من العمل ، و إنما الأرجح أنه يتعلق بوسيلة أسلوبية مركبة فالصيغة مثل الاقتباس تقريباً ،ظاهرة من ظواهر التناص (٥) . ولكن بينما يريد الشاعر لدى الاقتباس أن يحيل مستمعيه إلى نص سابق فردي ، لا يحال في حالة الصيغة إلى نص فردي مجسم، و إنما إلى كثرة من النصوص السابقة ،و لا شك أنه ليس إلى النصوص بوصفها كلاً، و إنما إلى مكان النص المطابق. و بناء على ذلك يمكن أن نحدد قائلين: الصيغة هي كمية من أجزاء النص التي يشبه بعضها بعضا (ج، أ-ي) ، و التي تستعمل من مؤلفين عدة (م،أ-ي) في نصوص أدبية مختلفة (ب،أ-ي) ، و التي تستعمل من مؤلفين عدة (م،أ-ي) في نصوص أدبية مختلفة (ن،أ-ي) ، و التي تستعمل من مؤلفين عدة (م،أ-ي) في نصوص أدبية مختلفة (ن،أ-ي) ، و التي تستعمل من مؤلفين عدة (م،أ-ي) في نصوص أدبية مختلفة

و بينما يكون الاقتباس مثلاً شكلاً من التناص المقصود (بنص محدد) ، تكون طبيعة الصيغة الإشارية غير مقصودة (بنص محدد) ، لأن الشاعر لا يحيل المستمع إلى نص وحيد ، و إنما إلى أجزاء النص من مجموعة من النصوص ، دون أن يتوقع من المستمع أن يفكر بالنصوص نفسها تماماً ، كما هو نفسه ، وإنما يفترض فقط أن تقوم كمية مقاطع كثيرة بشكل واف بين مجموعة النصوص الأخرى في وعي المؤلفين ، ومثيلها الذي يحتفظ وعي المتلقين به ، بحيث إن المستمع يفهم الإشارة أولاً ، ويعرف خاصية الصياغة الحالية للآخر ، ويدرك تقديرها .

وأخيراً ، لا شك أن هذا ليس هو الحال دائماً ، لأنه توجد في الشعر العربي القديم صيغ لا تؤدي وظيفة أخرى ، أكثر مما تضع علامة بارزة على موضع نص ، إذن في بدايته ، أو في مقطع جزئي منه ، ومن الناحية الصيغية تكون الكلمة الأولى لدى ذلك ، وعند الضرورة تأتي الكلمة الثانية في بداية البيت الشعري أيضاً ، ولذلك نستطيع الحديث عن " الصيغ الأولى ". ويمكن أن نسمي هنا صيغة " دع ذا / دعها " التي يجتاز الشاعر بوساطتها النسيب إلى الرحلة أو الجزء الختامي (٢) ، وصيغة واو " رب " التي تحيل إلى بداية مفاخرة أو مقطع جديد من الفخر ، أو صيغة " فأوردها " التي تعطي إشارة لمقطع مهم في قصة حمار الوحش (٧) . صيغة " فأوردها " التي تعطي إشارة لمقطع مهم في قصة حمار الوحش (٧) . فيها هذه الصيغة لدى شعراء آخرين ، ولكن فقط ليذكر بالوظيفة التي تملكها فيها هذه الصيغة لدى شعراء آخرين ، ولكن فقط ليذكر بالوظيفة التي تملكها الصيغة هناك ، لأنها تملك وظيفة مماثلة في نصه أيضاً . وهكذا تقريباً ، مثل قطعة غنائية في الأوبرا التي تسبقها مقدمة الأوركسترا التي تعطي إشارة للمستمعين ، أنه ستتبع الآن قطعة غنائية في الغزل أو الرثاء أو الثأر ، وبالتالي توجّه توقعاتهم في اتجاه معين ، فإن المستمع العربي القديم يعرف أنه سيعقب صيغة معينة جزءٌ محددٌ من النص ، وطبقاً لذلك يقدر المستمع أن يركز ذهنه ، وأن يعيد معينة جزءٌ محددٌ من النص ، وطبقاً لذلك يقدر المستمع أن يركز ذهنه ، وأن يعيد



إلى ذاكرته تشكيل قطعة النص التالية إلى قصائد أخرى ، وأن يكون مسدود الأعصاب ، وكما في القصيدة التي يسمعها الآن ، فإن هذا الجزء بتم إنجازه .

وظيفة الإشارة هذه تملكها صيغ المقدمة. النسيب أيضاً، وهي لا تبلغ المستمعين عن بداية نص أدبي من نوعية محددة فقط، وإنما عن موضوع النسيب الذي تم اختياره (٨) أيضاً. ولكن يضاف هنا أمر ثان، فهذه الصيغ طويلة ومعقدة أكثر من الصيغ الأولى. وبهذا ينبغي على توقعات المستمعين ألا تُوجه على ما يتلو الصيغة فقط، وإنما على تشكيل الصيغة نفسها. ولأن الصيغ ترد (٩) في كل مكان فإن الصورة نفسها تتقدم: جزء معروض من البيت الصيغي يكون مطابقاً في كل مكان، ووظيفته الأولى أن يعرف المستمع بالصيغة، وهذا يعني أن يحيله إلى طوابع هذه الصيغة، ولا المنافقة، ولكن الباقي يُنوع. نعم وغالباً ما لا يوجد طابعان بارزان مرويان لصيغة ما ، يكون مثل هذا النوع ما ، يكون مثل هذا الجزء مشابها لديهما. ولا تكون أبيات صيغية من هذا النوع رتيبة وتقليدية مطلقاً ، وإنما تقدم صورة من التنوع ، لا تترك تفسيراً آخر أكثر من سعي الشاعر المقصود للأصالة داخل الصيغة. وهكذا تصبح الصيغة من جديد شيئاً من التشكيل الأسلوبي. وهنا تحقق علامات أسلوبية، كما في غير هذا المكان أيضاً من خلال عمليات التبديل والإضافة والإسقاط والتحويل.

(7)

إن الخطوط التناصية الموجودة في الشعر العربي القديم ، وعلى هذا النمط الصيغ إذن ، تُعد أحد الشروط لفهمه . وهكذا يتم التعرف على وظيفة أحد الاستعمالات الصيغية وخاصيته . فقط إذا ما عرف المرء الطوابع البارزة الأخرى للصيغة ، وعندئذ بإمكانه أن يقرر عما إذا كان أحد أبيات مقدمة القصيدة ليس صيغياً ، وإذا ما عرف المرء أي الصيغ وجدت ، عندئذ باستطاعته أن يفسر إحدى القصائد التي تستند في أجزاء منها أو كاملة إلى قصيدة أخرى ، وإذا ما فهم المرء نوع ومحيط الخيوط التناصية بينهما الخ ... وتسري هذه الأقوال التالية على أحد أهم حالات التناص (غير المقصود بنص محدد) في الشعر العربي القديم ، أي الصيغ في أبيات النسيب في مقدمات القصائد . وبهدف تناولها تامة ما أمكن فقد استخرجت كل أبيات مطالع القصائد في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام الستخرجت كل أبيات مطالع القصائد في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام موضوعات النسيب بها وعلى هذا النمط الأبيات التي تمهد عادة لأحد موضوعات النسيب الرائجة الثلاثة، وهي : الشكوى لدى الأطلال، والفراق عند الصباح ، وظهور الخيال (١١) .

وتشمل المجموعات المعروضة التي تم الحصول عليها ٦٢٧ بيتاً . ومن المؤكد أن هذا يشكل جزءاً من أبيات النسيب في مطالع القصائد التي نظمت في ذلك العصر . ولكن إذا أخذ المرء في حسبانه أن القصائد المنظومة لم تنفذ كلها إلى وعي دائرة المستمعين الكبرى ولكن الشعراء استطاعوا أن يحيلوا إلى مثل هذه النصوص فقط التي تيقن لهم أن مستمعيهم يعرفونها ، وأن مثل هذه القصائد قد رويت مباشرة ، وهي محفوظة حتى الآن ، فإن المرء يمكن أن ينطلق من ذلك بأننا نستطيع أن نصور العلاقات الماضية على الرغم من الخسائر النسبية بأمانة ، إذا ما صرفنا النظر لمرة

واحدة عن شعراء الجيل المبكر، مثل (المرقش الأكبر وعمرو بن قميئة وامرئ القيس) الذين نعرف خلفياتهم معرفة غير كافية (١٢) أما بالنسبة للأجيال المتأخرة فيمكن أن تكون صحة نتائجنا مقبولة ، بأن تنتج صورة مطابقة في الغالب ، وهذا يعني أننا بالتالي يمكن أن نتعرف أغلب الصيغ أيضاً ، إذا ما تم الاحتفاظ بنصف المواضع المذكورة هنا ، بينما في المقابل ترد شواهد حيث يتضح أن العدد الأكبر منها شبيه الصياغة ببعض على أنها حالات من التناص المقصود (بنص محدد) . وبالتالي لا يمكن أن يتفرع عن ذلك تجاهل أية صيغة كانت سائرة وقتاً طويلاً في محيط كبير كهذه ، إن وجوب بقاء بعض الأسئلة بعد ذلك يمكن أن يُفهم من تلقاء نفسه ،

(٣)

إذا أردنا أن نثبت عما إذا تختفي صيغة . أو لا تختفي . خلف عدد من الشواهد التي يشبه بعضها بعضاً ، فإنه يجب أن يُفحص أولاً عما إن كان هناك تناص غير مقصود في الحقيقة . إن أبيات مقدمات القصائد . النسيب التي تبدأ بعبارة (صحا) تُظهر أن هذا لا يتوجب أن يكون الحال بشكل حتمي إطلاقاً :

ا _ صَحَا عَنْ تَصَابِيهِ الْفُؤَادُ الْشُوقَ (الْمُزْقِ الْعَبِدِيِّ)

الله صَحَا سَكَر منه طويلٌ بِزَينِبا (أَعْسَى نَهْ شَل)

الله صَحَا قلبُه عَنْ سُكرهِ فَتَامَّلا (أَوْسِ بِن حَجَر)

العَحَا قلبُه وأقصرَ الْيَومَ بِاطله (طُفيل الْغَنويِّ)

القلبُ عنْ ذكرى قُتُيلَة بعدما (الأعشى الكبير)

المَحَا القلبُ عنْ سلمى وقد كاد لا يسلو (زُهَيْربن أبي سُلْمَى)

القلبُ عنْ سلمى وأقصرَ باطلُه (زُهَيْربن أبي سُلْمَى)

القلبُ عنْ سلمى وعنْ أمٌ عامر (حاتم الطَّائي)

القلبُ عنْ سلمى ومنْ المعامر (حاتم الطَّائي)

مَاحَا القلبُ عنْ سلمى ومنْ المعارد (مَاتُم الطَّائي)

والحقيقة أنه من النظرة الأولى تتوفر صيغة رويت لنا في تسعة شواهد، ولكن لدى النظرة القريبة يصبح هذا ليس مؤكداً ، والثابت أولاً أن زُهير بن أبي سُلمى استعمل صياغة (صحا القلب عن سلمى) مرتين (٢، ٧) ، ويحتمل أن هذا اقتباس شخصي ، ويظهر إلى جانب ذلك أن الأمر يتعلق من جديد بأخذ صياغة أوس بن حجر (٣) الذي كان زُهير تلميذه ويقوم برواية شعره ، إن الشاهد (٩) مطلع نسيب إحدى القصيائد ، وهو (١٣) في كامله نوع من التقليد الرخيص وإضافة التعبير لقصيدة زُهير ذات الرقم (١٥) ، (الشاهد ٧) . إن استعارة بيت مطلع القصيدة يفيدنا بالتالي بوصفه علامة مبكرة لخيط تناصي : وينبغي على المستمع أن يتذكر بسرعة قدر الإمكان القصيدة المقصودة ، وقد نظم ابن مقبل مثل هذه الإضافة التعبيرية أيضاً معتمداً على قصيدة زُهير ذات الرقم (١٥) ، إن زُهير بن أبي سيّمى استعمل الكلمات (صحا القلب عن) بوصفها علامة مرور ليحيل المتلقين إلى النص الأول ، وقد فعل هذا بلا شك أولاً في البيت (٧) من قصيدته (الديوان ٢٢) ، ولذلك لم يُذكر هذا البيت هنا ،

ويتكون البيت (٤) لطفينًل الغنوي من اندماج واضح بين البيت (٣) و البيت (٧)،

فلا شك أنه يستند إلى قصيدة أوس بن حَجَر ، ويعتمد على قصيدة زُهير (١٥)، ولا سيما أن قصيدة طفيل تتطابق بالوزن والقافية مع قصيدة زُهير .

والآن إذا ما وجب على مستمع كل هذه الأبيات أن يفكر لدى التعبير (صحا القلب عن) بالبيت (٧) ، وأن شعراء هذه الأبيات قصدوا أن يفكر المستمع به ، فإن الشاعرين اللذين نظما البيت (٥) والبيت (٨) قلما قصدا إلى أن يفكر المستمعون بهما . وهكذا لا يتوفر هنا حال من التناص غير المقصود . وذلك أنه إذا ما أفادت جملة (صحا القلب عن) ثلاث مرات على الأقل بوصفها علامة مرور لبيت زُهير الأول في قصيدته (١٥) ، فهل يعني هذا أنه وجب على المستمعين حقيقة أن يفكروا تماماً بهذه القصيدة ، وهذا ما هو مشروط من جديد ، بأنه لا يمكن أن تبدأ قصائد أخرى كثيرة بالمثل ، لأن وجهة الإحالة لا يمكن أن تعرف معرفة جيدة . وكذلك لا يمكن أن توجد أبيات مطالع القصائد . النسيب في وعي المستمعين في عصر صدر الإسلام معروضة بوصفها مروية حتى اليوم .

ويلاحظ حقيقة أن اسم المحبوبة مطابق في أربعة أبيات (٦ _٩) ، بينما كان الشعراء في حالات التناص غير المقصود (بنص محدد) يسعون إلى أكبر تنوع ممكن ، كما سنرى أيضاً . ويبقى البيتان (١) و (٢) اللذان يبدآن بكلمة (صحا)، وما عدا هذه الكلمة لا علاقة سواء فيما بينهما ، أم فيما بينهما وبين بقية الأبيات (٣ حتى ٩) . هذا ولا يمكننا الحديث مطولاً عما إذا كان هذان البيتان يقومان على الاقتباس مرة أخرى ، أو على تغييرات مقصودة لصيغة (صحا القلب) بلا خيط مقصود (ما يُذكر هنا أن الصيغة في طور النشوء ، ولا شك أن المُمَزِّق العبدي أقدم عهداً) ، أو على مطابقات أتت صدفة .

وفوق هذا كله تُقدم الأبيات التي تبدأ بكلمة (صحا) صورة غير نموذجية تماماً لإحدى الصيغ: فهناك أبيات عدة متطابقة فيما بينها إلى أقصى التطابق تقف إلى جانب أبيات قليلة منفردة لا علاقة فيما بينها مطلقاً. والمعتاد أن يكون العكس، بحيث إنه قلما يُرى شاهدان يشبه بعضهما بعضاً خارج الجزء الصيغي الحقيقي (يتعلق الأمر بالاقتباسات من جديد) بينما كل الشواهد المتشابهة فيما بينها من ناحية أخرى يمكن أن يكون كل بيت منها مشتقاً في جزئه الصيغي من خلال عمليات قليلة من بيت آخر. وهكذا يمكن استنتاج خيوط مقصودة محتملة بلا تحليل دقيق من مادة الشواهد، وهل توجد صيغة معروضة أم لا. وفيما يخص حالنا فإن هذا ينطبق بشكل واضح فالأمر لدى أبيات مطالع القصائد. النسيب التي تبدأ بكلمة (صحا القلب / قلبه) لا يتعلق بصيغة على الرغم من الشواهد التسعة .

(1)

تُعرضُ أهم صيغ أبيات مطالع القصائد. النسيب ومجموعات الصيغ في الشعر في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام في المقاطع التسعة التالية:

١ _لَمِنَ الدّيار ، لِمَن {طلل / دار}

إن المجموعة الأكبر و الأهم من صيغ أبيات مطالع القصائد _النسيب تمثل من خلال ١١ بيتاً بدأت بصيغة (لمن) (١٤)، و في البداية يجوز أن تكون الصياغة



المناسبة (لمن الديار) قد وجدت في بحر الكامل فقط ، فصيغة الكامل تعد أكثر أهمية و مثلها ١٦ شاهداً . كما نقلت صيغة (لمن الديار) أربع مرات في الخفيف ، و مرتين في الشكل المشابه ، الرمل . وإن كانت صيغ مهمة أخرى في الطويل و الوافر و المتقارب أيضاً ، فإن هذه الصيغة استقرت في شكل (لمن طلل) فيها (ثماني مرات في بحر الطويل ، ٢ مرات في بحر الوافر ، ومرة واحدة في المتقارب) . وعلاوة على ذلك ترد أربعة شواهد (بيتان في بحر الخفيف ، و بيت لكل من الطويل و البسيط) ، و يرد فيها اسم آخر بدلاً من تسمية الإطلال ،

و إنه من الواضح خاصة في بحر الكامل أن صورة البقية للشطر الأول التي تتبع (لمن الديار) لم تكن في أي نموذج أصلاً وإنما تتبع نموذجاً محدداً. و لكن إذا ما استعملت صيغة استعمالاً متكرراً كهذه الصيغة ، حيث توجب على الشعراء في كل مرة أن يبدلوا فيها تبديلاً قليلاً ، و إذا ما تم نقلها ووضعها في البحور كلها تقريباً , فإنه يجب على هذا البناء الأصلي أن ينعدم آلياً في وقت ما ، و يشير شاهد واحد فقط لعبيد بن الأبرص في شكل الطويل للصيغة إلى الصورة الأصلية ، و كل ما تبقى من شواهد لا توجد فيما بينها أية قواسم مشتركة ، إلا بداية البيت بالتعبير (لمن طلل) .

٢ _ يا دار (اسم امرأة }

۱- یا دار اسماء بالأمثال فالرّجل (ربیعه بن مَفْروم)
۱۱- یا دار اسماء بین السّفح فالرّحب (اعدشی طرود)
۱۲- یا دار اعرفها وحشا مَنازلُها (ابو قبلابة الهدلی)
۱۳- یا دار بین عُنازات واکیباد (اعدشی طرود)
۱۶- یا دار عَمْرة من مُحتلّها الجَرَعا (القیط بن یَعْمُر)
۱۶- یا دار کیب شاق تلک لم تتعیری (ابن مُقبل)
۱۶- یا دار لیلی من شیباك الخانق (ملیّح بن الحكم الهدلی)
۱۶- یا دار میاه بالحائل (امیروالقییس)
۱۸- یا دار منیع بالعلیاء فالسّند (النابغة الذبیانی)
۱۹- یا دار هند عَفاها كلُّ هَطَّال (عَبِید بن الأبرص)
۱۹- یا دار هند عَفاها كلُّ هَطَّال (عَبِید بن الأبرص)

هناك محاولة وحيدة تعود إلى ما قبل العصر الأموي قام بها عبيد بن الأبرص عندما نقل صيغة (لمن الديار) في بحر البسيط بقوله (لمن جمال). وعادة ما تطابق صيغة (لمن الديار) في بحر البسيط صيغة تبدأ بأسلوب النداء (يا دار) الذي يتبع باسم الحبيبة ، وهنا يرد الشاهد (١٩) لعبيد ابن الأبرص أيضا ، كما يوجد شساهد آخر لامرئ القيس ، وهو البيت (١٧) في بحر نادر هو السريع ، وتتم مواصلة البيت الشعري بعد ثلاث كلمات صيغية تماما ، كما في صيغة (لمن الديار) من خلال بيان حرف جر مكاني (بإضافة إلى بين) ، أو من خلال جملة موصولة ، وفي هذا الإطار تقع مواصلة أسلوبية مؤكدة لابن مُقبل في الشاهد (١٥) ، وهو الوحيد المنظوم على بحر الكامل في وقت واحد ، حيث يتوقع المرء صيغة (لمن الديار) ، وربما يحقق تأثير أسلوبي في الشاهدين (١٢ و ١٣ من خلال اختصار أو



طرح ، حيث يظهر القسم المتصل مباشرة ب (دار) (الصيغة الآن مرفوعة طبعاً) ، دون ذكر اسم الحبيبة ولذلك يبدو هذا معقولاً ، لأن الشاهد (۱) ينتمي إلى شاعر نجد عنده تشكيلاً متداولاً تداولاً اعتيادياً أيضاً (الشاهد ۱۱) . ويستحق استعمال مليح بن الحكم الهذلي (۱۵) الصيغة في بحر الرجز الانتباه . وينقل الحُطيئة الصيغة في بحر الرجز الانتباه . وينقل الحُطيئة الصيغة في بحر الطويل نقلاً فريداً من نوعه، فهو يبدل أداة النداء بكل بساطة ، حيث يقول :

المُ الدُّوانكِ فالعُرَفِ (الحُطَيئة) إلى الدُّوانكِ فالعُرَفِ (الحُطَيئة) إلى الدار الدار الدار }

أ - الطويل (٢٢ _ ٢٨) والوافر (٢٩ _ ٢٠)

٣١- هَلَ تعسرفُ الدَّارَ عَها رسمُ ها (الْمُرَقِّ الأكبر) ٣٢- هَلَ تعسرفُ الدَّارَ عَها رسمُ ها (حسنان بن ثابت) ٣٣- هَلَ تعسرفُ الدَّارَ عَها رسمُ ها (المُتَنَخِّل الهسدلي) ٣٣- هَلَ تعسرفُ الدَّارَ قها رأ لا أنيسَ بها (المَتَنَخِّل الهسدلي) ٣٤- هَلَ تعسرفُ الدَّارَ قها رأ لا أنيسَ بها (ابن مُقَال) ٣٥- هَلَ تعسرفُ الدَّارَ ما ذَ عامين أو عام (الحُطَيْئَة) ٣٥- هَلَ تعسرفُ الدَّارَ ما ذَ عامين أو عام (الحُطَيْئَة)

ويجوز النظر إلى صيغة (أتعرف رسم الدار) في بحر الطويل إلى أن تكون صيغة أساسية غير محددة العلامات من ناحية الصيغة، تلك الصيغة التي لم تتغير تقريباً، ولكنها توجد عند بشر بن أبي خازم في بحر الوافر (٢٩) من خلال إضافة مقسمة، ويمكن النظر إلى كلمة (دار) على أنها جزء أساسي للصيغة، لأنها توجد في نوع صيغة البسيط و السريع أيضاً، و لذلك ينظر إلى الصياغات التي تحتوي على (رسماً) بدلاً من (رسم الدار) على أنها روايات أسلوبية محددة العلامات. هذا و يجوز أن يكون الشماخ قد قصد إلى أن يشعر مستمع بيته (٢٦) من خلال كلمته (رسماً)، التي يليها (دارساً) بتذكر (دار) في صياغات أخرى، و بالمقابل فإن التبديل الكامل لصيغة (رسم الدار) في الشاهدين (٢٢ _٣٠) محدد المعالم تحديداً قوياً، كما نُظمت الصيغة في الشاهد (٣٠) في بحر ليس نموذجياً لها، هو الوافر. والشاعر نفسه يستعمل الصيغة مرة أخرى في الشاهد (٢٨)، ويبقيها هنا في

الطويل، ولكنها تنقسم من خلال إضافة (ربما استنادا إلى الشاهد ٢٩ الشبيه، ولكنه معلل من الناحية العروضية)، ويضع (رسم) في صيغة الجمع . وإلى جانب البيتين الصيفيين (٢٨ و ٣٠) نظم عمرو بن شأس بيتاً يشير إلى تغيير قوي جدا ، قلما يستطيع المرء أن ينظر إليه على أنه صيغي ، وجاء في بحر الطويل بالمثل ، وهو قوله: (متى تعرف العينان أطلالَ دمنة) وتتناسب الصيغة في بحور أخرى باستخدام (هل) بدلا من (أ). وترد ثلاثة شواهد في بحر السريع بشكل مدهش، (وهي تشكل على كل حال ربع أبيات مطالع القصائد _النسيب في مجموعنا). ويبدو أن هذه الصياغة كانت معروفة في الزمن المبكر ، ويبدو نشوء خيط مقصود بين الشاهدين (٣١ _٣٢). (ويفلح شاعر من خلال تبديل (الدار) بـ (المنازل) في البيت (٣٣) بخلق تغيير على الرغم من قصر أبيات السريع، وترد صيفتنا في بحر البسيط المتكرر مرتين فقط ، ولا ترد مطلقاً في بحر الكامل الذي تناسبه أيضاً, ولذلك توجد صيغة مسبوكة بلا أداة الاستفهام في بحر الرمل عند أبي دواد الإيادي، حيث يقول: (تعرف الدار ورسما قد مسح)، ولأن الصيغة ترد عند المرقش فالمرء ربما يستطيع أن ينظر إلى بدايات أبيات مطالع القصائد _النسيب بصيغة (هل عرفت الديار) عند عمرو ابن قميئة ، و(هل عرفت الداز) عند أبي دواد على أنها محاولات نقلت الصياغة الأقدم في بحري الخفيف أو الرمل ، فهما يكوّنان في الوقت نفسه اندماجاً للصيغة المتحدّث عنها مع الصيغة التي سيتحدث عنها أخيرا، والتي تبدو أنها ليست قديمة هكذا .

٤- عرفت (مسكن)

(الوافر ٣٦ _ ٤١ ، المتقارب ٤٢ _ ٤٤ ، الطويل ٤٥)

٣٣- عرفت باجْد ثُن فَنهاف عرق / علامات (المُتنخُل الهدالي) ١٣٠- عرفت بجو عسارمة المُقساما (عسامسربن الطُفيل) ١٣٠- عسرفت الدّار قد اقسوت سنينا (امسيسة بن ابي الصلت) ١٣٠- عسرفت الدّار زينب بالكثسيب (حسسان بن ثابت) ١٩٠- عسرفت اليوم من تيّا مُسقاما (الأعشى الكبيس) ١٤٠- عسرفت اليوم من تيّا مُسقاما (الأعشى الكبيس) ١٤٠- عسرفت الديار كسرقم الدّواة (ابو ذؤيب الهسائي) ١٤٠- عسرفت الديار كسرقم الدّواة (ابو ذؤيب الهسائي) ١٤٠- عسرفت الميار كم الرّهين (ابو ذؤيب الهسائي) ١٤٠- عسرفت المنازل بين القسري (حسم يد بن شور) ١٤٠- عسرفت الميار بين القسري (حسم يد بن شور) ١٤٠- عسرفت الميار بين القسري (حسم يد بن شور) ١٤٠- عسرفت الميار بين وقط فضلفع / منازل (طفين الغنوي)

وتُمثّل أبيات مطالع القصائد . النسيب كلها تغييراً متأخراً للصيغة المذكورة من قبل، وهي التي تبدأ بـ (عرفتُ) أو (عرفتُ) (١٦) ، والتي تنقل كل صيغة في بحر الوافر بغير تكلف ، وترد ثلاث مرات في بحر المتقارب ، إلا أن هذه الشواهد تنتمي إلى شاعرين فقط ، ويُنظر إليها إذن على أنها صيغ مقصودة محددة المعالم للبحر العروضي. وتُمثّل كلمة (الدار / الديار) المألوفة لنا أربع مرات، ولكنها تُبدّلُ من خلال كلمة أخرى غالباً . وقد أزيحت تسمية المسكن من خلال إضافات أربع مرات، منها مرتان في الشطر الثاني للشاهدين (٣٦ ، ٤٥) . وهكذا تُعدل الصيغة على منها مرتان في الشطر الثاني للشاهدين (٤٥, ٣٦) . وهكذا تُعدل الصيغة على



وجه التقريب حتى تصل إلى الغموض . ونظراً لأن الجزء الصيغي هنا أقصر مما هو في المقطع الأخير للصيغة المتحدث عنها فإن وجه أبيات مطالع القصائد . النسيب هنا أقل سبكاً من خلال الصيغة مما هناك . وهذا أدى إلى تحريف كبير ، ولكن في الوقت نفسه إلى قوة تناصية صغيرة ، وهذا يُيسَّرُ خيطاً تناصياً مقصوداً (بنص محدد) من جديد ، كما هو متوفر بين البيتين (٣٧ و٤٠) بلا شك .

ه- د (اسم امرأة) ... (المسكن)

تُظهر كل أبيات مطالع القصائد . النسيب التي تبدأ بحرف الجر (ل) أنه يُستطاع الوصول إلى طابع قوي لهذه الأبيات من خلال عناصر صيغية أيضاً ، فيما إذا كانت الطوابع كلها مشتركة بكلمة واحدة وزهيدة إلى جانب ذلك . إن الأبيات التي تبدأ ب (أ . لا) كلها لا تشير إلى وحدات مشتركة ، ولو كانت غزيرة كفاية لدعت المستمع بالتفكير بعلاقات ما . وعلى وجه آخر فالأبيات التي تبدأ ب (ل) تشير إلى البناء المعروض سابقاً بالكامل . وهذا سرد (١٧) لهذه الأبيات مرتبة حسب مكان جزئية الصيغة (المسكن) :

أ { _اسم امرأة } دار / رسم / أطلال (الطويل ٤٦ _ ٤٩ ، المتقارب ٥٠)

73- لأساماء رسم أصبح اليوم دارسا (عبّاس بن مرداس)
73- لخولة أطلال ببُرقة تُه مُد (طَرَفَة بن العَبد)
74- لخوالة أطلال ببُرقة تُه مُد (طَرَفَة بن العَبد)
75- لظمياء دارٌ قد تعفّت رسوم ها (مالك بن خالد)
75- لمي ثاء دارٌ قد تعفّت طلولها (الأعشى الكبير)
76- لمي ثاء دارٌ عفا رسم ها (الأعشى الكبير)

هنا تختبئ حالات عدة من التناص المقصود (بنص محدد) ، فقد اقتبس الأعشى الكبير البيت (٤٩) أو البيت (٥٠) نفسه ، حيث وضع صياغة مطابقة إلى حد بعيد ، مرة في الطويل ومرة أخرى في المتقارب ، ويبدو البيت (٤٨) أنه متعلق تعلقاً مباشراً بالبيت (٤٩) . والأطرف من هذا الحالات حيث تأتي تسمية المساكن في نهاية الشطر الأول تماماً ، وتظهر القافية حتى البيت (٥١) .

ب _ل (اسم امرأة) ... (المسكن) (الطويل أه _٥٥ ، البسيط ٥٦ _٧٥ ، المتقارب ٥٨)

٥٠- لابنة حِطًانَ بن عسوف منازلٌ (الأخْنُسُ التَّعلبي) (١٨) ٢٥- لخولة بالأجرزاع مِنْ إضم طللُ (طَرَف بن العبد) ٣٥- لليلى بأعلي ذي مسعدارك منزلُ (أوس بن حَجر) ٤٥- لهند بحرزان الشُريف طلولُ (طَرَفَة بن العبد) ٥٥- لهند بأعدلام الأغررسومُ (لبيد بن ربيعة) ٢٥- لابنة عسجلان بالجورسومُ (المرقش الأصعد) ٧٥- للمازنيسة مُصطافٌ ومُرتبعُ (ابن مسقبل) ٨٥- لعمرة إذ قلبه معجبٌ / ... ليال (قيس بن الخطيم) وتتكون الصيفة إذن من بناء شطر محدد (١٩) قبل أن تتكون من تكرار الكلمات. ويتم تغيير، حتى تغيير "حجري الزاوية "، الاسم وتسمية المسكن، وما يفاجئ خاصة تنوع المفردات للمساكن، ويتكرر لفظ (رسم) فقط ، وبلا شك مع اختلاف في حركة أخرى ، وتقف تسمية المكان بين "حجري الزاوية " تلك التي وجب على المرء أن يغيرها على ما يبدو ، وإن لم يفعل المرء هذا فإنه كان سيتهم بالانتحال . ويبدو البيت (٥١) أصيلاً إلى حد ما ،حيث يزيح توسيع الاسم إلى النسب الكامل تسمية المكان إزاحة تامة ، أو الحالة المعكوسة في البيت (٥٧) ،حيث تأخذ تسميتان للمسكن المحيط الكامل فضلاً عن ذلك ، ويسوق قيس بن الخطيم في البيت (٥٨) ، وهو الشاهد الوحيد في بحر المتقارب ، المفاجآت ، ويجب على المستمع أن ينتظر القسم الذي يختم الصيغة من الناحية النحوية أيضاً ، ويجب على المبتم أن ينتظر القسم الذي يختم الصيغة من الناحية النحوية أيضاً ،

وتُظهر هذه الصيغة مباشرة ما كان أصلياً بالنسبة إلى الشعراء العرب. وتفيد كل الأبيات الشلائة عشر المذكورة في هذا المقطع الشيء نفسه تقريباً. ولكن أن تتضمن وفرة في الأفكار والنكتة والحذق مع كل ذلك، فإن هذا يُستنتج من النظرة الثانية ، وهذا يعني على ضوء تناول بُعدها التناصي ، التي تظهر فيه أصلية بلا شك، وتصبح مفهومة من خلفيتها فقط. وهنا يفهم المرء لما يطيب للمستمعين العرب القدماء أن ينصتوا إلى المماثلة الدائمة الوهمية.

٦- عفا / عفت (اسم مكان (من)السكان (ف)اسم مكان ٢ }

وتُقدم أبيات مطالع القصائد - النسيب التي تبدأ بـ (عفا) أو (عفت صورة شبيهة تماماً، وعلى الرغم من وجود إمكانيات عدة هنا للمتابعة حسب الفعل التمهيدي ، فإن أغلبية أبيات مطالع القصائد تشير إلى بناء محدد تماماً ، وليس إلى البناء المقدم من نفسه إطلاقاً ، وهذا البناء يجب أن ينظر المرء إليه على أنه بناء أساسي للصيغة ، ولا سيما إذا كان هذا البناء مذكوراً في وقت مبكر ، ويمتد هذا البناء من جديد إلى كامل الشطر الأول ، وقد بُني هكذا ، بحيث يُذكر الاسم الأول للمكان المقر بعد كلمة (عفا) أو (عفت) التمهيدية ، وتُقدم بالتالي من خلال حرف الجر (من) تسمية للسكان السابقين (إما بشكل بسيط من أهله أو اسم الحبيبة أو عشيرتها) ، وأخيراً يرد اسم مكان آخر في نهاية الشطر مرتبط ب الما الشعر الأساسي في صيغة ثابتة :

90- عَفَا بَطِحانُ مِن قُرِيشَ فَيِتْرِبُ (ابن مُّقبل)
17- عَفَا بَطُنُ قَوِّ مِن سُليهَ مَّى فَعِالِزُ (الشَّماخ)
17- عَفَا ذُو حَسَاً مِن فَرْتَنَى فَالفُوارِعُ (النَّابِغَة الذبياني)
17- عَفَا ذُو حَسَاً مِن أَهِلَهِ فَعِلِجِلُهِ (الحُطيبَ الذبياني)
17- عَفَا تُوامُّ مِن أَهِلَهِ فَعَلَي فَلِجِلُهِ (الحُطيبِ ثَالَّهُ)
17- عَفَا مُحِدِلُ مِن أَهِلَهِ فَعَمْ تَالغُ (عَبِّاسِ بِن مرداس)
17- عَفَا مَحِدلُ مِن أَهِلَهِ فَمُ تَالغُ (عَبِّاسِ بِن مرداس)
17- عَفَا مُحِدلُ مِن أَهِلَهِ فَمُ تَالغُ (عَبِّاسِ بِن مرداس)
17- عَفَا مُحِدلُ مِن أَهِلَهِ فَا مُنْ تَالغُ (عَبِّاسِ بِن مرداس)
17- عَفَا مُحِدلُ مِن أَهِلَهِ الْعَلَيْمِي فَحَامِرُهُ (الضَّعَانِ الشَّعَانِ)



ويجب أن يُنظر إلى أبيات مطالع القصائد _النسيب كلها على أنها من الناحية التعبيرية محددة المعالم تحديداً سهلاً أو قوياً أيضاً ، حيث تُعَدَّل الصيفة فيها :

٧٧- عَـفا مِنْ سُليهمى ذو سُهير قعابرُ (حُههيه بن ثور)
٧٨- عها من سُليهمى ذو كُهلاف فهمُنْكِفُ (ابن مهابل)
٧٩- عَهفت من سليهمى ذاتُ فِهرُق فهأُودها (سُهجيم)
٧٠- عُهفت من سُليهمى رامةٌ فكثيبها (بشربن أبي خازم)
٧١- عها الرّس والعليهاءُ من أمّ مهالك (الحُطيهة)
٧٢- عهت بعدنا من أمّ حسسانُ غهضورُ (عُهروة بن الوَرد)
٣٧- عها الرّسمُ أمْ لا بعد حول تجرّما (لَبيد بن ربيعة)
٧٤- عها الرّسمُ أمْ لا بعد حول تجرّما (لَبيد بن ربيعة)
٧٥- عها وخها مِهمنْ عهدات به خُمُ (مهن بن أوس)

ويقابلنا في الأكثرية المطلقة تبديل العناصر، وذلك من خلال تقديم العنصر من (الساكن) قبل اسمي المكان في أبيات المطالع (١٧ _ ٧٠). ولأن كل بيتين من هذه الأبيات المذكورة متشابهان، فإنه يفترض وجود علاقات مقصودة فيما بينهما وتتحقق صيغة أخرى من التغيير في البيت (١٧) . ويتكفل تبديل (اسم المكان الأول) من خلال (بعدنا) في البيت (٧٧)، وتبديل (اسم المكان الثاني) من خلال تحول تمهيدي من التثبيه في البيت (٧٧) بعلامة محددة تحديداً قوياً نسبياً . وأقرب ما يكون التأثير هزلياً، إذا ما وضع مضمون الصيغة في البيت (٧٤) في صيغة سؤال . إن البيت (٧٤) منحرف انحرافاً قوياً، بحيث إن المرء يستطيع أن يتحدث في الحقيقة عن رمز إلى الصيغة فقط .

إن انتقال الصياغة الشكلانية (الصيغية) إلى بحر الوافر مقيد في الشعر منذ وقت مبكر نسبياً ، ولأن الوافر أقصر من الطويل فإنه يجب حذف إحدى اللبنات ، إلا أنه لم ينشأ موروث ثابت ، بحيث إن الحلول تحمل خيوطاً فردية تماماً . ومثل أبيات الوافر هذه جاء بها كل من بشر بن أبي خازم (مرتين) ، وزهير بن أبي سلمى ، والسموء في ، وحسان بن ثابت . وقلما يكون أكثر من انتقالين مستخدمين في الكامل مع صيغة الطويل (لبيد بن ربيعة وحُميد بن ثور) ، ولا سيما مطلع معلّقة لبيد : (عفت الديار محلها فمقامها) ، فقد اتضح أنها لعب عبقري في الصيغة ، الديار المحله في المدينة ، ولكن يتبع (الديار) صيغة (لن الديار) السائدة في الكامل ، إن المتابعة لا تتوافق أخيراً مع أي منهما .

٧- مجموعة صيغة (بان / ت)

كم من السهل يمكن أن يضل المرء طريقه في غابة من العلاقات التناصية في الشعر العربي القديم تُظهر مجموعة أبيات مطالع القصائد _النسيب التي تبدأ ب (بان / بانت) التي تمثل صيغة بحر البسيط الأهم ، ولكن التي نُقلت ثلاث مرات (الأبيات ٧٨ ، ٨٣ ، ٩١) في بحر الكامل أيضاً :

٧٦- بانَ الخليطُ فَـما لَلْقلبِ مِعسقولُ (جَـران العسود) ٧٧- بانَ الخليطُ فـهاليَّكُ النَّكَ النَّها النَّكَ النَّعسود) (جُسران العسود) ٧٧- بانَ الخليطُ ورُقعَ الخُسرُقُ (المُسسَيِّب بن علس) ٧٨- بانَ الخليطُ ورُقعَ الخُسرُقُ (المُسسَيِّب بن علس)

٧٩-بانَ الخليط ولم يوف وا بما عهه وا (بشربن أبي خازم)
 ٨٥- بانَ الخليطُ ولم يأووا لمن تركوا (رُهَ يوسربن أبي سلمي)
 ٢٨- بانَ الخليطُ الألي شاقوكَ إذْ شَحَطوا (عَبيد بن الأبرص)
 ٢٨- بانَ الشّبابُ وأمسى الشّبيبُ قد أزفا (كعب بن زُهير)
 ٣٨- بانَ الشّبابُ فأمسى الشّبيبُ قد أزفا (كعب بن زُهير)
 ١٨- بانتُ سعادُ فقلبي اليومَ مَتْبولُ (كعب بن زُهير)
 ١٨- بانتُ سعادُ وأمسى حبلُها انقطعا / واحتلت ... (الأعشى الكبير)
 ٢٨- بانتُ سعادُ وأمسى حبلُها انجذما / واحتلت ... (الأعشى الكبير)
 ٢٨- بانتُ سعادُ وأمسى حبلُها انجذما / واحتلت (النابغة النبياني)
 ٢٨- بانتُ سعادُ وأمسى حبلُها انجذما / واحتلت (النابغة النبياني)
 ٢٨- بانتُ سعادُ فأمسى القلبُ مَعمودا (ربيعة بن مَقروم)
 ٢٩- بانتُ لميسُ بحبل منك أقطاع / واحتلت ... (حسنان بن شابت)
 ٢٩- بانتُ صدوفُ فَقلبُـهُ مَخطوفُ (سُبيع بن الخطيم)

وعلاوة على صيغية هذه الأبيات تتوفر علاقات تناصية مقصودة غزيرة والذنب في ذلك يقع على كعب بن زهير الذي بدأ قصيدة بقوله: (بانت سعاد) تعد القصيدة العربية الأكثر شهرة بعد معلقة امرئ القيس و هكذا كما أنه لم يستطع أحد أن يبدأ قصيدة بالتعبير (قفا نبك) دون أن يتذكر امرأ القيس، فإنه سرعان ما لم يستطع أحد أن يبدأ بالتعبير (بانت سعاد) دون أن يتوجب على المستمعين التفكير بكعب بن زهير . فلم يكن من الممكن العدول عن قصد الخيوط التناصية التي تقود إليه . وبينما لم يقدم أحد قبل العصر الأموي بأن يصدر قصيدة بالتعبير (قفا نبك)، فإن صيغة (بانت سعاد) تحلت بمحبة ليست قليلة فيما بعد أيضاً ، ويُظهر البيت (٨٥) أن مدّ الخيوط التناصية إلى قصيدة كعب كان مستهدفا ، وبلا شك لا تنحدر الصياغة من كعب بن زهير فهي موجودة في شعر النابغة (البيت ٨٨)، وهو البيت الذي اعتمد الأعشى الكبير عليه (٨٦) ، كما يظهر المطلع المشابه للشطر الثاني في المرتين باستخدام كلمة (واحتلت) ، هذا ويُفترض أن يتوفر تناص مقصود بين البيتين (٧٩) و (٨٠) . وتطرح أسئلة كثيرة يصعب الإجابة عنها، لأن الترتيب التاريخي للشعر العربي القديم غير مؤكد، فمثلا كيف يقف بيتا جران العود بالنسبة إلى بردة كعب بن زهير، وعما إذا اتبع ربيعة بن مقروم (البيت ٨٩) النابغة الذبياني أو كعباً أو الاثنين، أو اتبع التناص غير المقصود للصيغة فقط ، وتحلُّ بعض المشكلات إذا درس المرء هذه القصائد كلها دراسة متأنية في طولها الكامل ، لأن الخيوط التناصية الناتجة لدى ذلك تساعد في توضيح العلاقات بين أبيات مطالع القصائد النسيب . وبالمناسبة فإنه مفهوم تلقائيا أن استذكار شبكة الخيوط التناصية في الشعر العربي القديم يمكن أن يشارك أكثر من كل العلاقات بين الشعراء العرب القدماء ، التي تقوم على الجانب التاريخي والشخصي والمدرسي، وبكلمات أخرى فإنه يجب على عرض الخيوط التناصية أن تكون أصولا أساسية لتاريخ الأدب العربي المقبل.

ومن البدهي أن هذا لا يمكن أن يُنجز في مثل هذه الدراسة ، وهكذا يُشار هنا

إلى التبديل العجيب للاسم الشخصي في البيتين (٩٠) و (٩١) الذي ينتج عنه ، علاوة على ذلك ، في البيت (٩١) سجع ويقع خيط على البيت (٨٦) في وقت واحد (وبهذا على البيت ٨٨ أيضاً) كما تُظهر البداية المطابقة لكل من الشطر الثاني ، وإنه من الطريف تبديل عبارة (الخليط) من خلال (الشباب) في البيتين (٢٨ و ٨٣) ، الأمر الذي به يُبدل موضوع النسيب بأكمله في الوقت نفسه .

ولكن هذا لا يمنع كعب بن زهير أن يستلهم العبارة الشهورة (وأمسى) من البيت (٨٨) هنا أيضاً. وفي الختام ما يزال يُذكر مطلع أبيات في النسيب عند بشر بن أبي خازم ، يبدأ ب (ألا بان الخليط) ، وهو في بحر الوافر ، إن العلاقات الغريرة بين هذه الأبيات ، وربما القصائد الكاملة ما زالت تدعو إلى بعض الاكتشافات .

٨- أمن {اسم امرأة ، آل / أم اسم امرأة } ... {مساكن }

لا يمكن النظر إلى بيت على أنه صيغي لمجرد أنه يبدأ بعبارة (أمن) . فالأبيات التي تبدأ بمثل هذه البداية تتبع صيغتين مختلفتين، وكل واحدة مهمة وطريفة أيضاً، ولا علاقة فيما بينهما ، وعلى ما يبدو لم تُحضرا في ارتباط بعضهما ببعض، وأخيراً هناك ثلاثة أبيات تبدأ به (أمن) يبدو أنها لا تنتمي إلى هاتين الصيغتين، وقد وجدت الأولى في صيغة (أمن) خمس مرات :

٩٩- أمن آل أسسماء الطّلول الدّوارس (المُرقّش الأكسبر)
٩٩- أمن آل ليلى بالضّسجيع ٠٠٠/عيير (أبو ذؤيب)
٩٩- أمن آل ليلى الطارق المتيناوب (مسعن بن أوس)
٩٥- أمن آل ليلى عسرفت الطّلولا (رهير بن أبي سلمي)
٩٥- أمن آل مي عسرفت الدّيارا (عسوف بن عطيية)
٩٥- أمن آل مي عرفت الدّيارا (عسوف بن عطياني)
٩٥- أمن آل مي عرفت الرّسوما (ربيعة بن مقروم)
٩٥- أمن آل هند عرفت الرّسوما (ربيعة بن مقروم)
٩٥- أمن آم أوضى دمنة لم تكلّم (رهيسان بن مسلمي)
٩٥- أمن أم أوضى دمنة لم تكلّم (رهيسربن أبي سلمي)
١٠١- أمن أم شيداد رسوم ألنازل (كعب بن زهيسر)
١٠١- أمن طلامية الدّاعي السّميع (عديكرب)
١٠١- أمن طلامية الدّاعي السّميع (أبو قيلابة الهدذلي)
١٠١- أمن ليلى تسرّى بعد هدء /خيال (عمروبن معديكرب)
١٠١- أمن ليلى تسرّى بعد هدء /خيال (عمروبن معديكرب)
واضح أنه على الرغم من أن الأبيات الخمسة عشر المقتبسة صيغية بلا شواضح أنه على الرغم من أن الأبيات الخمسة عشر المقتبسة صيغية بلا شوا

وواضح أنه على الرغم من أن الأبيات الخمسة عشر المقتبسة صيغية بلا شك ، وتحيل كلها إلى صيغة بعضها ، فإن التنوع ملحوظ ، فهناك خمسة بحور عروضية مختلفة ممثلة على النحو الآتي : الطويل خمس مرات (٩٢ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ٩٩ ، ١٠١) والمتقارب أربع مرات (٩٥ ، ٩٠ ، ٩٨ ، ٩٠) ، والكامل مرتان (٩٧ ، ١٠٤) ،

والبسيط مرة واحدة (١٠٦) ، وغالباً ما يُصدُّر مع الصيغة موضوع المساكن ، ولكن في أربعة أبيات (٩٤ ، ١٠٠ ، ١٠٢ ، ١٠٥) يرد موضوع الخيال ، وفي بيتين (٩٣ ، ٩٧) تصوير صباح الفراق ، حيث يجب بالتالي أن يبدل القسم الثاني للصيغة (المساكن) . وعلاوة على ذلك إذا كان اسم مسكن حقاً فإنه يجب أن يُنوع في صياغته دائماً ، إلا أن (طلول) و (رسوم) تتكرران كل منهما مرتين (٩٢ ، ٩٥ أو ٩٨ ، ١٠١) ، ولكن في كل مرة يتلاءم اسم المسكن سواء في بحر عروضي آخر أم في موقع آخر في البيت أم مع اسم امرأة أخرى وكما يجب أن ينوع الجزء الثاني ، أي اسم المرأة أو تسمية عشيرتها . ويتكرر اسم (ليلي) مرة واحدة في نص متماثل في الأبيات (٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥) ولكن كل بيت من هذه الأبيات يتصدر تصدراً مختلفاً في النسيب ,بحيث إن أقل تنوع ممكن في الجزء الثاني يظهر مع أكبر تنوع دلالي يمكن أن تقره الصيغة ، وهناك مواضع يتشابه بعضها ببعض نسبياً ، حيث يظهر فيها بين الجزء الثاني والثالث صيغة الفعل (عرفتَ)(الأبيات ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٨ ، ١٠٦) ، وينحرف البيت (١٠٦) انحرافاً قوياً ، لأنه (بوصفه الوحيد) منظوم في بحر البسيط، والجزء (المساكن) لا يقف في نهاية الشطر ولا يظهر القافية الأخيرة ، كما لدى الأبيات الثلاثة الأخيرة ، ولكن يبين كل بيت من الأبيات الثلاثة الأخرى التي نُظمت في بحر المتقارب فرقاً كبيراً كافياً من أسماء النساء وتسميات المساكن. إن الوتيرة لا تدهش من جديد ، وإنما التنوع في الصياغات التي يصل الشعراء إليها من خلال تغييرات أصلية ، وقلما يعلن في الشاهد المعروض صيغة محددة بوصفها نقطة انطلاق للانحرافات والتغييرات ، وإنما تجمع على الأرجع عناصر مختلفة. ويجب دائماً عدم تغيير إحدى اللبنات الثلاث ، والمعادلة بين البحر العروضي وموضوع النسيب،

٩ _أمِنْ {المساكن }...{أتبكي}

وتتنوع طوابع الصيغة الثانية التي تبدأ ب (أمن) تنوعاً متشابهاً :

100 - أمن دمنة أقف رتّ بالجناب ... بكيت (لقسيط بن زرارة) المار دمنة الدار أقوت سنينا ... بكيت (كعب بن زهير) المعب بن زهير المعب دمنة عصاديّة لم تأنّس (بشر بن أبي خازم) المارا أمن دمنة قالم تأنّس (بشر بن أبي خازم) المعب دمنة قالم البلي المعب المعب المعب بن زهير المعب بن زهير المعب بن زهير المعب بن زهير المارا أمن دمنة قالم البلي أسراب تفيض غُروبها (كعب بن زهير) المارا أمن دمنة قالم الماريخ الركب فالماريخ المن دمنتين عاريخ الركب فالماريخ المارك فالمارا المارا المارا

١١٦- أمن رسم دار ماء عينيك يسفح ... (المُرقِّش الأصفر)
١١٧- أمن رسم دار بالجناح عرفت ها (ابن مُصفبل)
١١٨- أمن رسم دار أقضرت بالعَثاعث (ابن الزَّبغُ ري)
١١٩- أمن رسوم بأعلى الجيزع من شرب في المنافق من شرب في المنافق من شرب في المنافق من شرب في أمن رسوم نأيه المنافق ... دمن عن المنافق ا

ومن جديد تتمثل خمسة بحور عروضية هنا ، ويحظى بحر الطويل بالمرتبة الأولى ، فقد استخدم ١١ مرة . وإلى جانب ذلك نُظم بيتان في بحر المتقارب (١٠١) ١٠٨) ، وفي بحر البسيط (١١١) ١٢١) كذلك . واستعمل كل من الوافر (١١٤) والسريع (١٢٠) مرة واحدة . ويجوز أن يكون جزء الصيغة (المساكن) قد نص في الأصل على (رسم) و دار) ، وهو ما مُثل أريع مرات ، وأن عبارة (رسم) نقلت في بحر الوافر ، وعبارة (رسوم) في بحر السريع . وتتكرر عبارة (دمنة) بكثرة ، فقد وردت في الشاهدين المنظومين على بحر المتقارب ، كما وردت أربع مرات في بحر الطويل . وجاءت عبارة (دمنة) بصيغة التثنية عند الشماخ في البيت (١١٦) نتيجة الفكرته الفريبة بشكل بسيط ، بأن تنتهي قافية قصيدته به (اهما) ، وربما يكون إملاء الجزء (الساكن) من خلال إحدى الصيغتين الموجودتين بكثرة ، ولكنهما تطور متأخر ، نشأ أولاً بمرور "تكوين الصيغة " ، ولأن الشاهدين المبكرين (١٢٢) ١٢٢) يحتويان على تسمية أخرى للأطلال . وقد دُون هذا الجزء من الصيغة تدوينا مختلفاً تماماً في البيت (١٢١) الذي يُنسب إلى جانب عنترة إلى شعراء آخرين (ستَحيم وغيره) ، وكذلك البيت (١٢١) الذي يُنسب إلى جانب عنترة إلى شعراء آخرين (ستَحيم وغيره) ، وكذلك البيت (١٢١) الذي يُنسب إلى جانب عنترة إلى شعراء آخرين

ولكن من المؤثر ما يحدث مع جزء الصيغة الأخير، أي مع خبر المضامين المتقاربة، ويُنوع هذا الجزء في معادلتين، الأولى بالنظر إلى صياغته، والثانية بالنظر إلى وظيفته، وهما على النحو الآتي:

أولاً: الصياغة الأكثر تكراراً هي بطبيعة الحال عبارة (بكيت)، فقد ظهرت ست مرات (١٠٧، ١١١، ١١١، ١١٨، ١٢٢)، ويُذكر إلى جانب ذلك: لعينيك أسراب / واكف (١١٥، ١١١)، وفاضت دموعي / دموعك (١١٩، ١١١)، وماء العينين يهمل / ويسفح (١١٦، ١١١)، ودمعك، دمع العين (١٢٠، ١٢١)، ومن الناحية الدلالية حدث تغيير في الأبيات (١٠٩، ١١٤)، وكان الحديث في البيتين (١٠٩)، و (١١٧) ما يزال متعلقاً بالبكاء.

ثانياً: يقف جزء الصيغة (البكاء) هذا أربع مرات في الأشطر الأولى للأبيات



178- أمن ذكر سلمى إذ نأتك تنوص (امر و القريس)
170- أمن دون ليلى عرق تنا العروائق (عرب براق)
170- أمن ليلى وجرارتها تروح (بشربن أبي خرام)
ونتوقف عند هذا الحد على الرغم من أته يمكن إبداء بعض الملاحظات المختلفة حول هذه الأبيات كلها . لقد أدى الاستناد الدائم، بعضه فوق بعض، لدى السعي إلى

كول هذه الابيات للها ، لعد الى التكرار والإعادة في وقت واحد إلى صورة لغز عند صيغ الأصالة والإقبال على تنوع التكرار والإعادة في وقت واحد إلى صورة لغز عند صيغ (أمن) ، هذه الصورة التي تحدث الشغف فينا ، وهو ما شعر به المستمعون العرب القدماء لدى هذا التلاعب ،

(0)

وبهذا تكون الصيغ الأكثر تكراراً في الشعر العربي القديم قد تمت مناقشتها . وعلى سبيل الكمال ستُذكر تلك الحالات ذكراً قصيراً ، حيث نابت إحدى صيغ أبيات المطالع أكثر من ثلاث مرات في الأبيات التي جرى البحث عليها ، وعددها (٦٢٧) بيتاً . إن القرار عما إذا كانت صيغة تتوفر أم لا ، يجب أن يبقى مفتوحاً أحياناً ، وغالباً ما يتعلق الأمر بغزارة التناص المقصود ، أو ببساطة بتطابقات حدثت صدفة :

الطالع التي تبدأ بصيغة (أجداك) وردت خمس مرات (منها ثلاث مرات في الطويل، ومرة واحدة في كل من المتقارب والوافر، وينتمي شاهدان منها إلى الأعشى الكبير). ولأنه لم يكتشف أي تشابه ما عدا ذلك بين هذه الأبيات، فإنه يجب أن يكون الأمر متعلقاً بتطابقات حدثت صدفة، وينطبق الأمر نفسه على خمسة أبيان تبدأ بر (أَجَدا).

٢ _ ترد المطالع التي تبدأ ب (أهاجك) ست مرات . (كل الأبيات منظومة على بحر الطويل) . ومُثِّل كل من النابغة الذبياني وساعدة بن جُوِّية مرتين ، وينحدر البيتان الآخران لكل من حاتم الطائي وحسان بن ثابت .

٣- وترد مجموعة أخرى من المطالع تبلغ ست مرات أيضاً (عند خمسة شعراء



مختلفين) وتبدأ به (أشاقتك، ومرة واحدة أشاقك) ويتابع بيتان منها بصيغة (ليلى) (انظر ديوان قيس بن الخطيم، القصيدة ١٦، والحُطيئة)، وثلاثة أبيات (أظعان أو أطلال)، (الحُطيئة في بحر مجزوء الكامل والبيتان الآخران له في بحر الطويل، وطُفيل الغنّوي، والنّمر بن تُولب). وعلى نحو آخر ينتمي الشاهد الأخير إلى حسان بن ثابت. ويقارن المرء صيغة (أشجاك الربع) لطرَفَة بن العبد والفند الزماني (قصائد نادرة: الضامن) في بحر المديد النادر أو الرمل، ومن المكن أن يكون هنا اقتباس.

3- ويقدم خمسة شعراء موضوع الخيال بصيغة (ألا طرقت ، وذكرت صيغة طرقتا مرتين ، وصيغة طرقتك مرة) والشعراء هم (عامر بن الطفيل ، وابن مقبل ، وخفاف بن نُدبة ، وعمرو بن الأهتم في المفضليات ، ويتكرر الحطيئة مرتين) ، وجاءت أربعة أبيات على بحر الطويل ، وبيتان على بحر الوافر ، ولم تلاحظ هنا خواص أخرى ، وتُحدث مطالع الأبيات الأربعة أثراً كما تُحدث التطابقات المفاجئة، والمطالع هي (طرق : المفضليات ٢٢ ، وطرقت : المفضليات ١٠٤ ، وخفاف ابن ندبة ، وطرقتك : ابن مقبل ، وبيته على الوافر ، وبقية الأبيات على الكامل) .

٥- ويفتتح سبعة شعراء مختلفين (يرد قيس بن الخطيم مرتين) الموضوع نفسه بعبارة (ألم خيال) ، وجدير بالملاحظة بيت النمر بن تولّب، حيث تفتتح عبارة (خيال) الشطر الثاني ، فهي مفصولة إذن عن (ألم) من خلال إضافة ، والشعراء الذين لم يذكروا هم : أوس بن حَجر والأعشى الكبير وعمرو بن معدي كرب والنابغة الجعدي وستحيم عبد بني الحسنحاس، وهنا يستغرب التنوع العروضي حيث يرد بحر المتقارب مرة واحدة ، ومن المحتمل وجود صيغة هنا ،

آ- وتُفتتح موضوعات مختلفة بعبارة (بكرت) ، (وردت أربع مرات في بحر الكامل : المسيب بن علس وكعب بن زهير وأوس بن حجر ، والمفضليات ٨) ، ومرة واحدة في بحر الرمل عند عمرو بن كلثوم ، وغالباً ما يكون الموضوع متعلقاً بالعاذلة وهنا لا تتوفر صيغة حسب رأيي .

٧- إن انبغى أن تقوم صيغة في أبيات ستة (كلها منظومة في بحر الطويل) تبدأ بعبارة (تأوبني) ، فإنه يجب على الفن أن يكون قد انحصر بإيجاد مواصلة ما زالت غير موجودة . إن العبارات التي ترد بعد (تأوبني) مختلفة بحيث لا توجد عبارتان متشابهتان . وهذا نموذج من هذه الأبيات : هم (طفيل الغنوي) ، ليل (حسان بن ثابت) ، طيف (معن بن أوس) ، ذات العشاء (سحيم) دار (ابن مقبل) ، داء (امرؤ القيس ، ط . آلوارد رقم ٣٠، ط . إبراهيم رقم ١٣ ، البيت الخامس) .

^- ولا يخص التعبير (تبصر خليلي هل ترى من ظعائن) فصل أبيات مطالع القصائد _النسيب ، حيث تُبتدأ به قصيدة على الأقل . (انظر عبيد بن الأبرص ١٠ ، وأعشى نُه شل ٢٣ حيث لم يبق إلا بيت فقط ،ولكن ريما يحتوي على سجع ، وسُحيم عبد بني الحسحاس ، وقد زيد البيت في القصيدة ٢) . ولكن هذا التعبير يرد أكثر أثناء النسيب ، أي في مقدمة جزء جديد من النسيب (٢٠) ويُعد الشكل (تكرار حرفي للشطر الأول الكامل لدى تغيير طفيف في حال انتقال إلى بحر عروضي آخر)غير تقليدي بالنسبة إلى صيغ أبيات مطالع القصائد _النسيب .



ولكن التشكيل الصيغي في موضوعات الانتقال (٢١) ، الذي يحدد معالم واضحة للقاطع موضوعية في القصيدة كذلك ، يمثل نمطاً مشابهاً .

٩- لا يمكن الانطلاق من وجود صيعة في سبعة شواهد من أبيات مطالع القصائد _النسيب تبدأ بعبارات (تذكر وتذكرت وتذكرني) لأنها لا تظهر وحدات معجمية ، ولا وحدات بنائية .

• ١٠- وبالقابل يمكن أن تقوم صيغة في أربعة أبيات تبدأ بعبارة (حلَّت)اسم امرأة , ({وأسماء النساء هي : تماضر عند أوس بن حجر وفي الأصمعيات ٥٦ ، وكُبيشة عند عبيد بن الأبرص ، وسلّيمي عند عمرو بن كلثوم الذي نظم بيته على بحر البسيط ، أما بقية الشعراء فجاءت أبياتهم على بحر الكامل . ومن المؤكد أن هذا ليس من الصيغة ،

۱۱ – هناك أربعة أبيات منظومة على بحر الكامل تبدأ بعبارة (حَيَّ أو حَيُّوا) متبوعة مرتين بكلمة ترمز إلى المسكن (الديار: عبد الله بن الزَّبَعَرى، والمنازل شعراء النصرانية ص ۲۷۸)، ومرة بكلمة ترمز إلى الهودج المحمول (الحمول: امرؤ القيس) ومرة أخرى باسم امرأة (تماضر: شعراء النصرانية ص ۷٦٦).

١٢- وبالمثل تبدأ أربعة أبيات بعبارة (طال)، ولكن مطلع قصيدة الشّماخ الرابعة (بحر البسيط) يكاد يتطابق تماماً مع مطلع قصيدة عنترة التاسعة عشرة (بحر الكامل). ومن المؤكد أن هذا اقتباس. والبيتان الآخران هما لشاعر وحيد (عدي بن زيد في بحري الرمل والخفيف)، ولا علاقة لهما بالبيتين الآخرين، وهنا إذن لا توجد صيغة.

17 - وإنه من المشكوك به أيضاً وجود أية خيوط تناصية مقصودة في ثلاثة أبيات (بحر البسيط) لمطالع قصائد عند (عبيد بن الأبرص والحطيئة وابن مقبل)، وبيت (في المنسرح) عند لبيد بن ربيعة .

16 - وتبدأ تسعة مطالع بعبارة (غشيت) ، ويلي هذه العبارة مرتين (ديار الحي) لامرئ القيس ولبيد (الطويل) ، ومرة (ديار) لزهير بن أبي سلمى، ويُبَيَّن في مرة أخرى المكان عند طفيل الغنوي . ويعود بيتان في بحر الوافر (لعمرو بن قميئة والنَّابغة الذبياني) يحتويان بدلاً من ذلك عبارة (منازلاً) ، وبيتان في بحر المتقارب (لبشر بن أبي خازم ، والأعشى الذي يوجد عنده تجنيس : (لليلى بليل) يتبعان الجملة بـ (ليلى) . وينضم إلى هذه الأبيات شاهد آخر (الطويل) في الأصمعيات الجملة بـ (ليلى) . ويحتمل أن يكون هناك تناص مقصود جزئي على الأقل .

١٥ - لقد استعمل امرؤ القيس عبارة (قفا نبك) مرتين بوصفها مطلعاً للنسيب، ويبدو أنه لا يوجد شاعر آخر كان قد استخدمها ، أما عبارة (قفا تعرفا) لعمرو بن شأس فهي رمز واع إلى ذلك ، كما تُظهر بقية القصيدة ، وإنّ بيت معن بن أوس :

قفا يا خليلي المطيُّ المقردا على الطلل البالي

يعيد نظم ثلاثة أبيات من مطالع امرئ القيس ، (انظر امرؤ القيس رقم ١ : قفا نبك ، ورقم ٣ : خليلي مُرّا ، ورقم ٢ : ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي) وبعد ذلك يبدأ البيت الثاني والثالث للقصيدة إلى جانب ذلك بعبارة (قفا) ، أما الثاني فيبدأ



حقاً ب (قفا نبك) . وما يتبقى عبارة لابن مقبل ، حيث يقول : (قفا في دار أهلي) ، وإن احتوت عبارة لزهير بن أبي سلمى على (قف) وأخرى لطرفة على (قفي) فإنه لا علاقة لهما مع كل هذا ، كما تُظهر بقية هذين البيتين ، ومن ثم فإنه لا توجد صيغة هنا .

17- هناك ثلاثة مقاطع في بحر المتقارب تحتوي الشطر المشابه نفسه ، وهو (نأتك أمامة إلا سؤالها) . وقد كرره عمرو بن قميئة مرتين ، وورد عند الحطيئة مرة واحدة . ولأن القصائد تتشابه في البحر والقافية فإنه لا يمكن أن يكون بين أيدينا إلا تناص مقصود . وينضم إلى هذه القصائد قصيدة عنترة ٢٢ (الوافر) ، حيث يقول : (نأتك رقاش والا عن لمام) . وهذا الخيط التناصي ليس واضحاً عند عبيد بن الأبرص ٨ (بحر الطويل)، والنابغة النبياني (ط. إبراهيم ٧٥ ، الوافر) وحُميد بن ثور (ص ٣٣ ، حيث ورد : نأت بلا لاحقة ، والبيت على الطويل) .

10- من المؤكد أنه لا توجد صيغة مع مطلع القصيدة الذي يبدأ بعبارة (وَدِّغ)، التي استعملها النابغة الذبياني مرتين (٢٩ و ٦٣ : ودع أمامة في بحر البسيط والكامل) وكل من أوس بن حجر والأعشى الكبير مرة واحدة (في بحر البسيط) . لقد شكلت الأبيات تشكيلاً فردياً للغاية ،وكانت غنية غنى واسعاً من الناحية الأسلوبية .

۱۸- وتبرهن مجموعة شواهدنا على وجود بداية مطالع بعض القصائد التي تبدأ بالتعبير (يا صاحبي) خمس مرات ، شغل بحر الكامل ثلاث مرات منها . انظر : (المفضليات ٤٥ للمرقش الأكبر والمفضليات ٨٨ ، وشعراء النصرانية ص ١٣٤ لذي الإصبع العدواني في مجزوء الكامل) ، كما شغل بحر البسيط مرتين منها . انظر ؛ (ابن مقبل وشعر تميم ٩٥ ، ط . صلاح كزارة) . وعادة ما يتبع فعل في صيغة أمر المشنى ، وأحياناً فعلان . وهنا لا يلاحظ تحديد صيغى قوي .

ويتبع بيتان هنا يستعملان عبارة (ياخليلي) لعبيد بن الأبرص وعدي بن زيد . ولكن لأن هذين البيتين منظومان على بحري (الرمل ، الخفيف) فإن مطلعهما يجب أن يعد محاولة أولى لنظم هذين المطلعين في هذين البحرين العروضيين . وهذا محتمل لأن عبيد بن الأبرص كان ينظر في كثير من الأحيان إلى عدوه امرئ القيس ، ومن المؤكد (٢٢) وجود حالة من التناص المقصود بينهما على الأقل . والقصيدة الأكثر شهرة التي تبدأ بعبارة (خليلي) تنسب إلى امرئ القيس ، حيث يقول : (خليلي مرّا على أم جندب) . وما عدا ذلك تبدأ أربع قصائد في مجموعة شواهدنا بعبارة (خليلي) وكلها منظومة في بحر الطويل . (عمرو بن قميئة : خليلي لا تستعجلا عن ... ، وابن مقبل : خليلي عوجا حييا أم خشرم / ولا تعجلا عن ... ، وابن مقبل : خليلي عوجا حييا أم خشرم / ولا تعجلا عن ... ، والنابغة الجعدي) (٢٢) . ولكن لأن ابن مقبل ، على ما يبدو ، يستند سواء إلى امرئ القيس (وريما يستند عبيد إليه أيضاً) أم إلى عمرو ابن يستند سواء إلى امرئ الوقت نفسه ، فلعل الأمر لا يتعلق بصيغة ، وإنما بحالات من

انتاص المقصود . هذا وترد أبيات تبدأ بعبارة (خليلي) خارج إطار موضوع النسيب . وينسب البيتان المذكوران حالاً إلى شاعرين يعدان من أقدم الشعراء وأشهرهم عندنا، وهما (المرقش وعمرو بن قميئة) . ولكن حتى وإن انبغى أن يكون الأمر متعلقاً بنسبة خطأ ، فإن نظرية أبو حيدر (٢٥) التي تفيد أن امرأ القيس ابتدع ثائية المخاطبة لا تصح . ذلك أن مخاطبة صاحبين كانت صيغة مألوفة في موضوع النسيب ببساطة . وبالتالي ليست شكلاً لتناص غير مقصود ، وإنما هي اتفاق نوعي استعمله أحد الشعراء بلا أي إشارة مقصودة . ولم يكن الشعراء ومستمعوهم مهتمين في حالات التناص غير المقصود بمن أبدع الصياغة التي يستند إليها الشعراء ، ولعله لم يكن مرغوباً على الإطلاق تذكر هذا الرجل ، لأنه عندئذ سيكون تناص مقصود (بنص محدد) من تناص غير مقصود . وعلى هذا الوجه لا يصيب استعمال أبو حيدر لأحد مفاهيم الأصالة الأوروبية الحديثة (٢٦) أيضاً جوهر الشعر العربي القديم ، لأن الأصالة تكون نتيجة لذلك اختلاق الجديد جملة إلى حد

وبالمناسبة فإن الشواهد التي سيقت هذا تُظهر أيضاً أن استنباط أبو حيدر لا يصح، فمخاطبة التثنية (خليلي) تدين (٢٧) في نشوئها إلى أسباب عروضية، وهي ترد في الخفيف والرمل أيضاً، حيث يجب أن توضع أمام ذلك (يا). وهذا بلا شك لأسباب عروضية . . لقد نُقلت (٢٨) الصيغ والاقتباسات من قبل الشعراء العرب القدماء بحذق بالغ من بحر عروضي إلى بحر عروضي آخر، ولكن دائماً في الإشارة إلى الطوابع البارزة في بحور أخرى فقط .

إن احتمال أن تكون هناك صيغ أخرى في أبيات لم تناقش هنا حتى الآن قليل للغاية . ومن خلال استعراض حوالي (٢٥٠) بيتا تمت دراستها حتى الآن تظهر أبيات كثيرة بوصفها غير صيغية . حتى وإن لم يلتفت المرء إلى كل الأبيات التي تتطابق مع بيت آخر تطابقاً يقوم على أكثر من أداة افتتاح البيت . (غالباً ما يكون هذا اقتباساً أو تطابقاً فجائياً) ، فإنه يبقى حوالي (٢٠٠) بيت ، ليس فيها مطلع يظهر متوازيات شكلية يمكن التعرف عليها . وفي النهاية تم اقتباس الشطر الأول لمجموعة من الأبيات المختارة صدفة من هذا النوع ، وهذه الأبيات كلها مشتركة في :

١- أنها منظومة على بحر الطويل .

٢- وتُظهر تصريعاً .

٣- وتنحدر من شعراء كانوا ممثلين لأبيات صيغية من قبل (البيت ١٠ حتى ١٢٣).

وهذا ما يظهر أن الصيغية لم تكن خاصية شاعر وحيد ، وإنما ساءل كل شاعر نفسه من وقت لآخر ، عما إذا يبدأ قصيدة بداية صيغية أم لا :

١٢٧- أمساويًّ هَلَ لي عندكم من مُسغسرُس (امسرؤ القسيس) ١٢٧- تروحُ من الحسسناء أم أنتُ مسغستدي (قسيس بن الخطيم)



۱۲۹- تَزُوَّدُ مِن أُسِـــمــاءَ مـــا قـــد تَزُوَّدا (سُــحــيم)
۱۳۰- تصابیت أمّ بانت بعـقلك زینب (الأعــشی الكبـیــر)
۱۳۱- تعَـفَّت رسـومٌ مِن سُلیـمی دكادكا (عبید بن الأبرص)
۱۳۲- تناهیت عن ذكـر الصبابة فـاحكم (بشـر بن أبي خازم)
۱۳۳- دیار ابنة السَّعـدی هند تكلَّمی (عـمـرو بن شـاس)
۱۳۵- دهبت من الهجران في غیـر مـدهب (علق مـة الفحل)
۱۳۵- دهبت من الهجران فی غیـر مـدهب (علق مـة الفحل)
۱۳۵- كبيشة حلَّت بعد عهدك عاقـلا (لبيد بن ربيعة)
۱۳۵- كليني لهم يا أمـيـمـة ناصب (النابغـة الذبيـاني)
۱۳۵- لم ينس أطلالا مـــاويَّة ناسي (حـــاتم الطائي)
۱۳۸- مـرضت فلم تحـفل عليَّ جَنوبُ (حُـمـيـد بن ثور)

فهذه الأبيات بلا شك أصيلة في صياغتها ، وتفي بالمطلب الذي وضعه على ما يبدو المتلقي آنذاك على قصيدة أو بيت . ولكن أمكن الوصول إلى الأصالة ، كما رأينا ، بالمثل لدى استخدام إحدى الصيغ . فالاثنان كانا محبوبين كذلك ومتوقعين أيضاً ، وكانا يحظيان بالتقدير والاستحسان . ومن ثم فقط ، إذا طبق المرء مفهوما حديثاً آخر للأصالة على الشعر العربي القديم ، فإن الصياغة يجب أن ينظر إليها على أنها نقص ، ولكن بالنسبة إلى الشعراء العرب القدماء ومستمعيهم كان الاعتماد التناصي المستطاع على قصائد أخرى أحد أهم الأسس في شعرهم الذي يروى رواية مناسبة أيضاً ، إذا لم يحد المرء عن هذا البعد التناصي .

الحواشي

* عنوان النص الأصلى باللغة الألمانية :

WIE FAENGT MAN EINE QASIDE AN? FORMELHAFTE UND NICHTFORMELHAFTE NASIB EINLEITUNGSVERSE.

وهو منشور في الكتاب التكريمي المقدم إلى المستشرق ف . فيشر بمناسبة عيد ميلاده الخامس والستين ، الذي أصدرته ZALمجلة لعلوم العربية ، فيسبادن ١٩٩٣ ، العدد ٢٥ ، ص ٥٠ . ٧٥ .

ا _شميت ، س : نبذة حول علم الأدب التجريبي ، فرانكفورت ١٩٩١ ، ص ١٧٦ .

٢ _المصدر نفسه ١٦٦ .

" _وسبب التصريع معاودة الشاعر للقافية ليُعلم في أول الوهلة أنه أخذ في كلام موزون ، ولذلك وقع في أول الشعر " . انظر : ابن القطاع ، التصريع والقافية . مقتبس عن أبي يعلى عبد الباقي بن عبد المحسن التنوخي : كتاب القوافي ، تحقيق عوني عبد الرؤوف ، القاهرة ١٩٧٨ ، الطبعة الثانية ، ص ٧٨ ، الحاشية ٤ . وانظر

ملاحظة ابن قتيبة بأن الشاعر يريد ببداية النص أن يشد انتباه المستمع ، وأيضاً تخصيص ابن قتيبة وظيفة شكوى الحب بالنسيب ، وبأنه ليس خاصاً ببيت المقدمة (ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، القاهرة ١٩٦٧ ، الطبعة الثانية ، وانظر أيضاً يعقوبي ، ر . دراسة في فن القصيدة العربية القديمة ، فيسبادن ١٩٧١ ، ص ٣) . ويفرد ابن المعتز أبيات المقدمة الجميلة بشكل خاص بالمقطع الأخير لكتابه البديع . (تحقيق كراتشكوفسكي ، لندن ١٩٣٥ ، ص ٧٥ __ ٢٧) .

3- ليشتين شتيتر ، إ ، : نسيب القصيدة العربية القديمة ، في مجلة إسلاميكا، 197 ، ٥ / ١٧ _ . ٩٦ . وهناك تناولت مجموعة من البحوث التي تناولت الصيغة والتي تعد استفزازية ، ولا سيما في تطبيق نظرية الشعر الشفوية على الشعر العربي القديم (التي أعدها مفندة ، وبالتالي ليست جديرة بالاهتمام) ، وأهم هذه البحوث هي :

أ- شويلر، ج، تطبيق نظرية الشعر الشفوية على الأدب العربي، مجلة الإسلام، ١٩٨١، ٥٨ / ٢٠٠ _ ٢٣٦.

ب بلوخ ، أ ، : الصيغ في الشعر العربي القديم ، مجلة دراسات آسيوية، ١٩٨٩ ، ٢٥ / ١٩٥ مجلة دراسات آسيوية، ١٩٨٩ ، ٢٣ / ٩٥ مجلة دراسات آسيوية، ١٩٨٩ ،

ج- فاغنر، اي . : الخطوط الأساسية للشعر العربي القديم ، المجلد الأول : الشعر الجاهلي ، دارمشتات ١٩٨٧ ، ص ٢٠ _٢٥ .

د- بونيبكر ، س. : السرقة والصيغة ، فصل من حلية المحاضرة لحاتم ، نابولي ١٩٨٦ ، ص ٣٦٧ _ ٣٨٩ .

ه- باور ، ت. : فن الشعر العربي القديم، بحث في بنائه وتطوره، (قصة حمار الوحش على سبيل المثال) ، فيسبادن ١٩٩٢ ، الفصل العاشر من الجزء الأول .

0- انظر باور ، ت ، الصيغة والاقتباس ، نوعان من التناص في الشعر العربي القديم ، (مقال في المحتلة لعلوم اللغة العربية) ، حيث عُرضت الخطوط الأساسية التي تفترض هنا . (وقد نقلنا هذه المقالة الطريفة الجادة إلى العربية ونشرت في مجلة البيان الكويتية ، العدد ٣٦٢ / سبتمبر ٢٠٠٠ ، ص ١٧ . 34 للترجم) .

٦- انظر: شويلر، الحاشية ٤، ص ٢٢٧، وبلوخ، الحاشية ٤ ص ٩٧ - ٩٨.

٧- انظر: باور، الحاشية ٤ ص ١٢٨ _ ١٢٩.

۱۹۸۹poetica انظر أيضاً فيوغر ، ف : التناصية عند أورويل ، في مجلة ١٩٨٩poetica ، ١٢٠ / ١٧٩ ، حيث أشار إلى ذلك بأن خطوط التناص غالباً ما توضع بشكل مفتوح جر في الجملة الافتتاحية .

9- تعد صيغ بدايات قصة حمار الوحش من النموذج نفسه ، حيث يسري عليها في الجوهر القوانين التي تسري على صيغ أبيات المقدمة _النسيب ، انظر : باور ، الحاشية ٤ ص ٨٠ وما بعدها.

• ١٠ شملت الدراسة الشعراء الذين ذكروا في كتاب تاريخ التراث العربي لمؤلفه فؤاد سنزكين، المجلد الثاني ، وعنوان الفصل : " العصر الجاهلي وعصر صدر



الإسلام حتى حوالي ٥٠ / ٦٧٠ " ، ص ١٠٩ _٣١٥. وتم الاعتماد على الدواوين و المجموعات الشعرية التالية (إذا لم يُبين شيء آخر فإنه استخدم ما ذكر في مصادر المجلد الثاني لـ wkas قاموس اللغة العربية القديمة ، فيسبادن ١٩٨٩) : أسامة بن الحارث (ط ، هل) ، الأعشى الكبير وأعشى طرود وأعشى نهشل (ط ، غاير)، امرؤ القيس (ط. إبراهيم) ، أمية بن أبي الصلت (ط. شولتهس) ، أوس بن حجر ، بشر بن أبي خازم، جران العود، الحارث بن حلزة، حاتم الطائي (ط، شولتهس)، الحادرة (ط. الأسد ، القاهرة ١٩٦٩) ، حسان بن ثابت (ط ، عرفات) ، الحطيئة (ط. طه) ، حُميد بن ثور، أبو خراش الهذلي (ط. هل) ، خفاف بن ندبة ، أبو دواد الإيادي ، أبو ذؤيب الهذلي ، ربيعة ابن مقروم ، زهير بن أبي سلمى (ط. آلوارد) ، ساعدة بن جؤية (ط. هل) ، سُحيم عبد بني الحسحاس ، سلامة بن جندل (ط. قباوة ، حلب ١٩٦٨) ، السموءل ، الشماخ بن ضرار الذبياني، طرفة بن العبد (ط. آلوارد) ، طفيل الغنوي ، عامر بن الطفيل ، عبد الله بن الزبعرى ، العباس بن مرداس ، عبيد بن الأبرص ، عدي بن زيد ، عروة بن الورد (ط ، ابن شنب) ، علقمة الفحل (ط . آلوارد) ، عمرو بن شأس ، عمرو بن كلثوم ، عمرو بن قميئة (ط. ليال) ، عمروابن معدي كرب (ط. الطرابيشي ، دمشق ١٩٧٤) ، عنترة بن شداد (ط ، آلوارد) ، قيس بن الخطيم ، لبيد بن ربيعة، أبو كبير الهذلي (باجراكتاريفيتش) ، لقيط بن يعمر (ط . العطية) ، كعب بن زهير (ط . كوفالسكي)، أبو محجن الثقفي (ط. المنجد، بيروت ١٩٧٠)، المثقب العبدي (ط. الصيرفي) ، المتلمس الضبعي (ط. الصيرفي) ، المتنخل الهذلي (ط. هل) ، مزرد ابن ضرار ، معن بن أوس (ط ، شفارتس) ، ابن مقبل ، السيب بن علس ، الممزق العبدي ، النابغة الجعدي (ط . نللينو) ، النابغة الذبياني (ط ، إبراهيم ، القاهرة ١٩٨٥) ، النمر بن تولب (ط ، القيسي) ، وإلى جانب ذلك نظر في المختارات والمجموعات التالية: الأصمعيات (ط. شاكر وهارون)، ديوان قبيلة تميم (ط. كزارة ، رقم ١٠٧) ، ديوان قبيلة هذيل (ط. كوسين غارتن، رقم ٤٨ ، وط. فيلهاوزن، رقم ١٢، ١٦، ١٠٤)، قيصائد نادرة (ط. الضامن، رقم ١١١)، المفيضليات (ط. ليالٍ، رقم ١١٣، ١٢٥) وواضح أنني لم أبين الموضع التام للاقتباس لأن الأمر غالباً ما يتعلق بالبيت الأول للقصيدة الذي يمكن أن يُعتر عليه بسهولة.

11- انظر: يعقوبي ، الحاشية ٣ ص ٢٢ وما بعدها ، وقد شملت الدراسة أبيات النسيب التي لا تحتوي على موضوع هيكلي أيضاً (انظر المصدر نفسه ١٥)، إذا ما ثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن نسيباً يتوفر فيها حقيقة ، وهذا ما هو ليس الحال غالباً عند العاذلة ، وقد استُبعدت قصائد الرثاء ،

١٢- انظر أيضاً: باور، الحاشية ٥، والحاشية ٢١.

۱۳ - انظر: باور، قصيدة مزرد بن ضرار اللامية، في الكتاب التكريمي له ايفالد فاغنر، شتوتفارت ۱۹۹۳، (وقد قام صاحب هذه الترجمة بتعريب المقالة المذكورة ونشرها في مجلة جذور التراث، العدد العاشر، سبتمبر ۲۰۰۲، ص ۲۷۷ _ ۳۱۳).

١٤- نوقشت مجموعة الصيغ هذه عند باور ، كما في الحاشية ٥ بشكل مفصل.



وهناك سيقت الشواهد الكلية أيضاً.

10- على الرغم من أن هذا الشاعر تمت دراسته في كتاب تاريخ التراث العربي على أنه من شعراء ما قبل العهد الأموي (لذا استشهدنا به في دراستنا)، فإن هذا الشاهد يجوز أن ينتمي إلى العصر الأموي.

١٦- لا يمكن إثبات ضبط صيغة (عرفت) أو (عرفت)، لذا اخذت دائماً ضبط القراءة في الدواوين التي غالباً ما تنحدر من المحقق .

۱۷ - حذفت البيت الوحيد لصخر، (ديوان الهذليين، ط. كوسين غارتن، رقم ١٨).

۱۸- لأسباب عروضية يجب المحافظة على المقطع (إ) في كلمة (ابنة) . انظر حالات مشابهة عند فيشر ، ف : المجمل في علوم اللغة العربية ، فيسبادن ١٩٨٢ ، ١ / ٩٠ ، والحاشية ٢٨ ،

19- لا علاقة لهذا مع ما ذهب إليه تسفيتلر في مصطلحه حول الصيغة البنائية.

٢٠ انظر الشواهد عند بلوخ ، مثل الحاشية ٤ ص ١٠٠ ، وعند غرونباوم ، غ :
 حول تاريخية الشعر العربي القديم ، في مجلة الشرق ، ٨ / ١٩٣٩ ، ص ٣٣٥ .

٢١- انظر: باور، الحاشية ٤ ص ١٤٧ _ ١٤٨.

٣٢- انظر : هومل ، ف : قصيدة عربية قديمة في ثلاث طبعات محققة. ميونيخ ١٨٩٢ ، ص ٥٢ _ ٩٢.

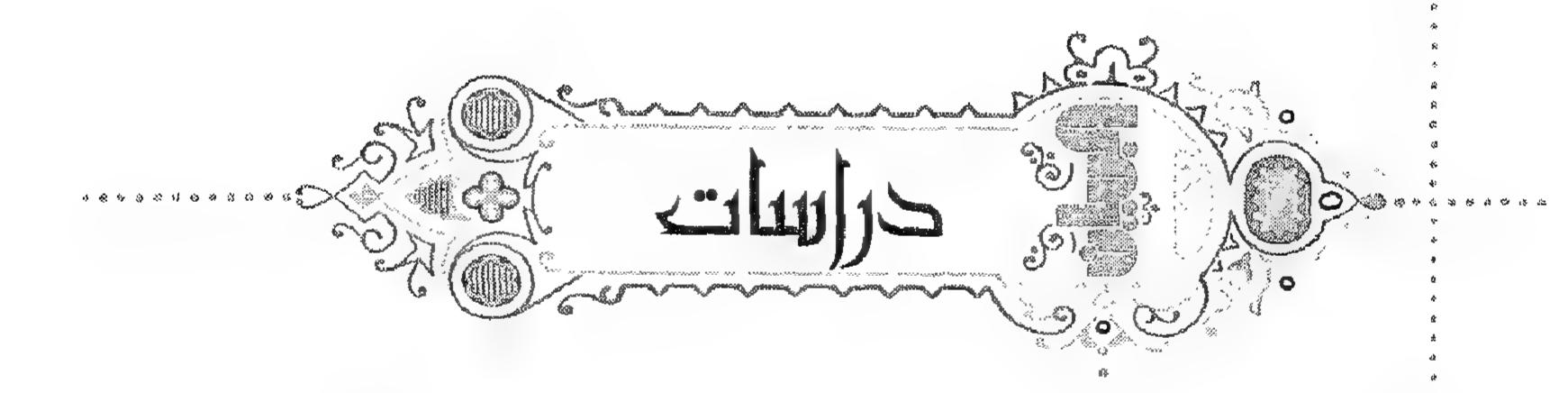
٣٦- انظر ما عدا ذلك مرثية منسوبة إلى قس بن ساعدة في شعراء النصرانية ٢١٤ ، والمصدر السابق ١٨٥ .

٢٤- تنسب القصيدة إلى الحصين بن الحمام أيضاً ، انظر المصدر السابق ، ٧٤٢ موء ٢٥- أبو حيدر ، ج : قضا نبك ، ثنائية المخاطبة في الشعر العربي في ضوء جديد ، في إلا ١٩٨٨ ، ص ٤٠ ٨٠٠.

٢٦- المصدر السابق ٤٨ .

٢٧- المصدر السابق ٤٥.

٩٦ انظر لهذا شويلر، كالحاشية ٨ ص ٢٢٧، وبلوخ في المصدر السابق ٩٦ وما بعدها.



المناهب الرمزي في الأدب العربي

بقلم: د سعید أصیل (المغرب)

تقديم

يصعب الحديث عن"مدرسة"رمـزية في الأدب العربي، شعره ونثره، باعتبارأن الرمزية منذهب غربي منحض؛ له أسسه و مكوناته و منطلقاته الفلسفية والفنية؛ ناهيك السياسية. وهذا يدفعنا بداية، إلى الإشارة إلى احتراز بسيط، ولكنه مهم في هذا المجال،نتوخي القول- من خلاله- إن"الرمزية"شيء غير الرمز، ولتحديد هذا الفارق بين المصطلحين نقول إن الرمزية مدرسة أو مذهب أدبي فني له خصائصه التي تميزه عن غيره من المذاهب الأدبية و الفنية،كما سنري، في حين أن الرمـز((Symbole على مـسـتـوى اللغـة يعني الإيماء والإشارة بأي طريضة- صوتاً أو لغة-كانت، توحي بما يريده الرامـز/ المرسل لمن يوجـه إليه هذا الرمـز/ المرسل إليه. و من ثم يعرفه"لسان العرب"بأنه « تصويت خفى باللسان،كالهمس،و يكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة صوت،إنما هو إشارة و إيماء بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد.» (١). وفي الاصطلاح: الرمزهو علامة تدل على معنى له وجود قائم بذاته فتمثله و تحل محله(٢) وهو؛ علامة مجازية؛ تعود على كائن حى أو على شيء ما، تقوم مقام مفهومه ومعناه لتكون صورته وصفته وشعاره، ولكنها تختصره وتختزله. (٣)

المدهب الرمزي في الآداب الغربية

ظهر المذهب الرمزى و « استقر في الآداب الأوروبية منذ عام ١٨٨٠م وهو أهم مذهب في الشعر الغنائي بعد الرومانتيكية » (٤) فكان بدوره ثورة فنية كبيرة اجتاحت أوروبا و أثرت في أدبها و أدبائها حين وجدوا فيها صدى للثورة ضد الأشكال الأدبية التي أخذت تتجه نحو الجمود و التكرار، و يتصل هذا المذهب ب « فلسفة "كانت" التي تفسيح مجالا لعالم الأفكار، و تصرح بتعذر معرفتنا للعالم الخارجي عن غير طريق صوره المنعكسة فينا » (٥). ويعتبر هذا المذهب مندهبا ذاتيا يؤكد على علاقة الشاعر و الأديب بذاته يعبر عنها وعما تحسه وتشعر به بل إنه يسافر إلى أعماق تلك الذات في محاولة لإدراك مكامنها و التعبير عنها،غير أن ذاتية الشعر الرمزي تختلف عن نظيرتها الرومانسية بكونها ذاتية « بالمعنى الفلسفى، أي البحث عن الأطواء النفسية المستعصية على الدلالة اللفوية. و الرمزيون، كالبرناسيين، لا يحفلون بسواد الشعب والناس، بل يتوجهون إلى الصفوة؛ و لكنهم لا يستسلمون للإلهام،كما هو شأن الرومانتيكيين، بل يؤمنون بالصنعة و الإحكام وإخضاع الخواطر الأولى للفكر الفني،قصدا إلى السيطرة إليسها عن وعي. » (٦) وهذا أهم مميزاتها عن باقى المذاهب الأدبية الأخـــرى.إنهم بذلك « يريدون أن يغوصوا بشعرهم في أعماق النفس فلا يبحرون وراء صور الطبيعة للخروج من نطاق الذات »،كما يعنون

إن الثورة الرمازية العارماة ستتعكس العكاسا للاستيدا على مستوى للنكل القصيبة، فيعودهم الى تحرير الحواس توازيها دعودهم الى تحرير التنعر من كل القيود التنكل عموما يجب أن يكون مسايرا وخاضعا تابعاً لمفقات التنعوم، من هنا جاءت الدعوة إلى تحرير القصيبة من القافية و كتابة التنعر المرسل

«بتوثيق الصلة بين الشعمر و الموسيقى التي هي أقوى وسائل الإيحاء، وأقرب إلى الدلالات اللغوية النفسية في "سيولة" أنغامها فلا السيولة هي المسور عندهم، ولكن السيولة هي المنشودة لتوليد الإيحاء النفسي » (٧) مما يجعلهم يولونها النفسي أر٧) مما يجعلهم يولونها أشعارهم قد يتجاوز أحيانا الوظيفة أشعارهم قد يتجاوز أحيانا الوظيفة المعنوية و الدلالية للمعنى واللفظ من الجو العام للبناء الشعري من الجو العام للبناء الشعري من الجو العام للبناء الشعري والإدراك، توظف أكبر توظيف للفهم و الإدراك، و لخلق عالم شعري موسيقي بديع.

أما الصور الرمزية فهي صور إيحائية بعيدة المعنى و الدلالة يتحول معها العالم الخارجي إلى مجرد أشياء و مضاهيم و ألوان وظلال للتعبير عن أفكار و هواجس وأحاسيس و عواطف، و لكن ليس بطريقة باردة، و إنما بتحوير و تحويل دلالة الألفاظ واللغة الوضعية لتصبح أكثر حرارة؛ من خلال

يربط سعيد عقل الشعر باللاوعي الذي يعد خاصيته الرئيسية ومنبعه الأساسي، يقول: «الشعر حالة من اللاوعي فوق الوصف لا تشرح، حوهرها أشبه بموسيقي، بها ينحد الشاعر حميميا مع الأزلي من حقائق هذا الكون المهيب».

الملاقات الجديدة التي تتكون بين الألفاظ والكلمات فتوحى وتشير إلى دلالات و معان غير مألوفة؛ بعد أن ينفث فيها الفكر والوعى روحا جديدة متجددة و غنية، يتالف فيها الفكر و الشعور مع خلجات النفس والحواس، ولهذا يوظف الشعر الرمزي ألفاظًا وكلمات مشحونة بدلالات متعددة وموحية، و لاسيما من حقل المقدس و السحر و الغيب و الأساطير حتى يغدو الرمز سيحرأ مقدساً يمكن الإنسان أن يبصر المشهد الفاتن لكلية العالم، بما فيه العالم النفسي، وذلك « حين يكون في مقدوره أن يدرك العالم كما يدركه الله (عز وجل)، باشتراكه في العمل المبدع للوجود المطلق، وهذه الرؤية الرمزية ذات طبيعة مقدسة جدا. إنها انزياح الذات العلية إلى الإنسان، و انزياح الإنسان إليها « من خلال الزائل وفي الزائل » - لقاء كل منهما الآخر في حبور الفعل الرمــزي. » (٨). و لذلك تكتـر في الشعر الرمزي الصور ذات الدلالات العميقة - دون أن تصل حد الإلغاز -تشيع جوا عاماً من الطقوس الغريبة و المشاعر الموغلة في عوالم الغيبيات و التعابير الدينية والكهنوتية التي

تعطي للحياة وللطبيعة وللعالم أشكالاً قد تنسلخ عن الزمكان و تمتد إلى فضاءات رمزية ومجازات غرائبية،

إن هذه الشورة الرمازية العارمة ستنعكس انعكاسا شديدا على مستوى شكل القصيدة، فدعوتهم إلى تحرير الحواس توازيها دعوتهم إلى تحرير الشعر من كل القيود الشكلية، والشكل عموما يجبأن يكون مسايرا وخاضعا تابعا لدفقات الشعور. من هنا جاءت الدعوة إلى تحرير القصيدة من القافية وكتابة الشعر المرسل، ثم جاءت دعوتهم إلى تحريره من الوزن والقافية لخلق شعر حر؛ ينتج موسيقاه بنفسه وفق الدفقة الشعورية للشاعرفي القصيدة الواحدة التي في داخلها، « تنوع موسيقي الوزن على حسب تنوع المشاعر وخلجات النفس وتطابق الشنعور مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة الحق؛ و الوزن التطليدي الرتيب يخل بهده الوحدة.» (٩)

الرمزية في الأدب العربي

أثرت المدرسة الرمرية تأثيراً عميقاً في الشعر العالمي، وأحدثت تويعات مهمة تركت لمسات جليلة على الشعراء، بمن فيهم العرب، بفعل الاتصال المباشر أو غير المباشر بالأدب الفربي أساساً، و العالمي عموماً، كما كان للرغبة العارمة،التي شهدناها،في التجديد من قبل شعرائنا دورها الهام،هذه الرغبة التي تصادفت مع دعوات التجديد من قبل المجددين الغربيين

و ثوراتهم الفنية و الأدبية التواقة الى الحرية و التحرر،وهو ما وافق هوى الشعراء العرب و طموحهم.

يرجع درويش الجندي تأثر الأدب العربي بالمذهب الرمزي- و بالتالي بباقى المذاهب الأدبية الغربية -إضافة إلى الرغبة في تطوير الأساليب و القوالب و الأغراض والمعانى الأدبية العربية - إلى عوامل نفسية أخرى اهيأت نفوس بعض الأدباء لتقليد المذهب الرمزي، يمكن حصرها « في ذلك الكبت السياسي و الاجتماعي التي عانته البلاد دهرا طويلا، في ظل الاستعمار التركي الغاشم،ثم في ظل الاستعمار الأوروبي الخبيث، وكلاهما ضغط النفوس ضغطا عنيفا، وجلب عليها من وسائل الظلم و التعسف و أسباب القهر والإذلال ما تعجز الأقلام عن وصفه و بلوغ مداه، وكلاهما كان يعمل على كتم الأنفاس وإخماد الحريات » (١٠) مما أدى بالكثير منهم إلى الهجرة خارج الوطن،إلى أمريكا خصوصا- و لاسيما اللبنانيين منهم- التي هيأت لهم جوا فسسيحا من الحرية الديموقراطية والرغبة - وكذلك الدعبوة - إلى التبجديد في كل شيء في الحياة أو مرتبط بها، بما في ذلك الأدب،الذي شرع يتخلص من قيود الجمود و التقليد، ف « اتخذ هؤلاء المهجريون من جمعياتهم الأدبية و صحفهم التي أنشؤوها هناك، منابر يرتقونها ليدعوا العالم العربى إلى خلع القديم البالي،و ارتداء الشوب الجديد الذي يكسب الأدب العربي لونا جديدا، وطابعا يكفل له التطور والحياة،وكان لذلك أثره في تهيئة

غاية ما يصبو إليه الشاعر الرمزي هي نقل تجربته وحالته التي يعيشها إلى غيره من قرائه أو مستمعيه، لينخرطوا في ثلك التجربة النفسية ويتوحبوا معه و يتمجوا، و هذا لا يتم بالعقل و المنطق والإدراك لأنها، تحجب توحد النوات عندما يتدخل الوعي و يتحلول إلى حاجز يعيق هذا التوحد

النفوس للإقبال على منهب كالرمزية، يعد في الآفاق العليا من المذاهب الأدبية الأوروبية التي تنزع إلى الجدة والطرافة ... » (١١)

وهكذا يذهب الجندي وكثير من النقاد معه إلى أن بوادر الرمزية تعود إلى المدرسة المهجرية؛ وخاصة مع جبران خليل جبران (١٢)، و دون الدخول في التحقيب التاريخي والاسمي سنحاول أن نقف على أهم مظاهر الاتجاه الرمزي في الشعر العربي.

مظاهر من الاتجساد الرمسزي في الشعر العربي

ذكرنا أن المذهب الرمزي مذهب أدبي ينبني على أساس التجديد والتحرير للأساليب والأغراض والمعاني الأدبية السائدة، وهذه تعتبر أهم الخصائص التي أغرت الأدباء العرب بالتأثر بهذا المذهب ومحاولة تبنيه، أو على الأقل تبني دعواته التجديدية تلك، ولعل أبرز ممثلي هذا الاتجاه في أدبنا العربي، إضافة إلى أديب مظهر المعلوف (١٨٨٩-

إن ما يملأ نفس الشاعر و يهيمن عليه، قبل كتابة الشعر هو نغم القصيدة المتولد، في نفس الوقت الذي تعتبر فيه الموسيقي المظهر الأساسي الذي بواسطته يتم الاتحاد بالكون والطبيعة، و لذلك فإن «الشاعر الحق لا تكون له أفكام وصور وعواطف قبل النظم بل يستحيل عليه أن يكتب النظم بل يستحيل عليه أن يكتب

معاً إلى مبادئ الرمزية نقداً، كما معاً إلى مبادئ الرمزية نقداً، كما حاولا تطبيق تلك المبادئ و الأسس على مستوى الإنتاج و الإبداع، هما: الشاعر المصري بشر فارس والشاعر اللبنائي سعيد عقل.

كتب بشر فارس مسرحيته النشرية مفرق الطرق في مارس ١٩٣٨م؛ معتبراً إياها نصا رمزيا، وقدم لها بمقدمة يتحدث فيها عن الرمزية و أسسها و خصائصها، لا يخرج ما جاء فيها عما قاله الرمزيون الغربيون. ومن أهم ما جاء في هذه المقدمة ما يلي: (١٣)

1- أن الرمزية استنباط ما وراء الحس من المحسوس، وأن عالم ما وراء الحس هو العالم الحقيقي، وإليه ترمز صورة العالم الحسي لما بين العالمين من العلاقات.

٢- و أن الفنان الذي يبتخي الكشف عن هذا العالم غير المنظور عليه ألا يحفل بالمنطق، لأن المنطق اصطلاح آلته العقل، و العقل إنما يجرد الأشياء أو يشذبها، ثم يغفل بعضها أو

يجهل بعضها فالتوضيح الذي ينتهي اليه أقرب إلى الاختراع منه إلى التحقيق، و العرفان الحق هو الشعور بالحقيقة و ليس العلم بها (...).

7- و إذا كان الفنان لا يخاطب العقل، و إنما يتحدث إلى النفس و الشعور، ولا يمكن للوسائل الفنية القديمة الجامدة المتواترة التي خضعت لموازين العقل فسوى نسبها و نظم مقاطعها، وخلع عليها التوازن و الانسجام أن تكون وسائل ناجحة، و الانسجام أن تكون وسائل ناجحة، و انفذ إلى الأعماق، بما تعقد عليه من الإيحاء و التأثير، و يتحقق ذلك في الإنشاء الأدبى:

(أ)- بالموسيقى التي تساوق لحن الموضوع في تموجاته و تكسراته، و ذلك بالاعتماد على طائفة من الأصوات المفردة: بين حادة، و ثقيلة ومفخمة ومرخمة، ومن النقلات المنفصلة: بين مقلقلة و مضغوطة و مقيمة و طافرة كأنها من فضلات اللحن تحكي تفاصيل موضوعه، وتراسل تعاريجه، فتساوق أنفاسه حتى ينقضي.

(ب)- و بالرمرز و ليس المراد به التشبيه و الكناية و ما إلى ذلك من ضروب المجاز التي للذهن في وضعها و قبولها الحظ الأعلى،إنما المراد بالرمز الصورة،بل الصورة المجائية التي تشير إلى العالم الروحاني.

(ج)- وبالإيجساز والإيماء، لأنه أدعى إلى الإيحاء، وإلى دفع القارئ إلى أن يشاطر المنشئ فنه، وذلك بالإحساس بجوه، وبقراءة ما وراء السطور بحسه الباطني،

كانت هذه هي أهم المبادئ و

خلاصة ما جاء في مقدمة بشر فارس المسرحيته، في محاولة منه لنقل صدى الرمزية الغربية إلى الأدب العربي والتعريف بهذا المذهب الفني الأدبي الجديد، والذي لاقى الفني الأدبي الجديد، والذي لاقى ازدهارا كبيرا في الغرب، وكل ما على المبادئ الرمزية التي رأيناها من على المبادئ الرمزية التي رأيناها من قصبل، ولذلك لن نطيل في هذا المجال؛ لننتقل إلى ما نادى به سعيد عقل (١٩١٢) الذي يعتبر بحق رائد الاتجاه الرمزي في الأدب العربي سواء بأشعاره و إبداعه أو العربي سواء بأشعاره و إبداعه أو بتنظيراته و آرائه.

صدرت مقدمة ديوان" المجدلية"
لسعيد عقل وهي في الأصل
محاضرة ألقاها في الجامعة
الأمريكية ببيروت - سنة ١٩٣٧م، في
وقت كانت النصوص ذات الاتجاه
الرمزي تنشر بين الحين و الأخر في
اهم المجلات الأدبية آنذاك ك"الهلال
"و" المقتطف "و" المشرق"، إلا أن تفرد
سعيد عقل بإصدار هذه المقدمة
سيفتح الباب لعهد أدبي جديد
ينعطف انعطافة متجددة على درب
الأدب العربي ومحاولاته الانفلات
من قيد التقليد إلى عالم الإبداع
والعصرية.

يربط سعيد عقل الشعر باللاوعي الذي يعد خاصيته الرئيسية ومنبعه الأساسي، يقول: «الشعر حالة من اللاوعي فسوق الوصف لا تشرح، اللاوعي فسوق الوصف لا تشرح، جوهرها أشبه بموسيقى، بها يتحد الشاعر حميميا مع الأزلي من حقائق هذا الكون المهيب » (١٤) ولذلك فلا مجال لتدخل المنطق هذا و لا للإدراك مجال لتدخل المنطق هذا و الأمور، والشعر العقلي للأشياء و الأمور، والشعر

يتجاوز فعل الإخبار إلى الإيحاء والإيماء والتلميح، فيغدو « صورة العالم و النفس في حلمها و لاوعيها، التى ترتسم عبر الموسيقى التى تفرق في ملكوت الكون و تستشيره حيث يغيب منطق الوعي، ووعي المنطق، والشاعر صوت يلهث خارج الأصوات لا تخامره في ذروة إبداعه أفكار أو صبور أو عواطف، و هو إن خامره شيء منها أفسد عليه العمل » (١٥)، فيكتب شيئا ما لكنه غير الشعر.. وهنا يتحدد الفرق بين الشعر والنثر. هذا الأخير الذي هو، في حقيقته، نتر للاوعي بواسطة الوعي، ولذلك ف مادته هي الأفكار و الصور و العواطف الواعية، بينما يقوم الشعر « على الهدوء الخالص لا تتلاطم فيه عواطف و فكر وصور » بحيث تغدو النفس « منطوية على ذاتها، و على أعماقها افتصبح أكثر تآلفا مع حقائق الكون، بل تصبح وحقائق الكون شيئاً واحدا فإذا هي فوق العالم و أوجاعه و نقائضه. » (١٦). إنها تجاوز للواقع و خرق لفكرة "المحاكاة" التي ليست أساسا سوى خنضوع من الشاعر لواقعه المعيش بكامل محتوياته و أشيائه و عوالمه، فيعبر تعبيرا مباشرا عنه وعن أفكاره.

أما غاية الشعر الرمزي، أو غاية ما يصبو إليه الشاعر الرمزي فهي نقل تجربته وحالته التي يعيشها إلى غيره من قرائه أو مستمعيه، لينخرطوا في تلك التجربة النفسية ويتوحدوا معه و يندمجوا، وهذا لا يتم بالعيقل و المنطق والإدراك لأنها،كلها،تحجب توحد الذوات عندما يتدخل الوعي و يتحول إلى

حاجز يعيق هذا التوحد، ولبلوغ هذه الغاية يوظف الشاعسر النغم والموسيقي وما يولدها من أصوات وألفاظ متآلفة منسجمة تتحول، بضعل الامتزاج،إلى أوتار متعددة ومتفاوتة الطول والقصر والأثر ولكنها تتسج بتوحدها نغما واحدا، يسيطر الشاعر بواسطته على القصيدة في تلك الحالة النفسية، وينقلها إلى المتلقى، يقول سعيد عقل: « مهمة الشاعر أو الفنان عامة أن يحاول جعل الناس أكثر ما يمكن مغمورين بحالته،ولم أقل مهمته أن يفهم الناس حالته، مهمته أن يجعل الناس يشعرون معه، لا أن يدركوا ما يقول أن يعملوا معه، لا أن يتفرجوا على عمله فاهمين، أن يندمجوا، لا أن يقسولوا له عن بعد: دخلنا إلى سرك، فإن تمكن من الأولى كان شاعرا، أو تمكن من الثانية كان ناثرا، وإن لم يتمكن من هذه ولا تلك كان لا شيء.» (١٧).

للغة في المذهب الرمزي: إن مادة الأدب الأساسية عموما هي اللغة، وهي ما يتفرد به عن غيره من الفنون،التي تتخذ لها مواد أخرى غير اللغة، إنها تنقل أحاسيس الإنسان و مشاعر النفس العميقة،ولكن ليس بمستطاع كل لغة أن تفعل هذا، وتنقل تجربة نفسية معقدة وغامضة كتجربة الشاعر الرمزي.

هكذا يرى سعيد عقل أن اللغة المعهودة، بألفاظها و أساليبها و إيقاعها غير قادرة على التعبير الأمين عن مساعر الشاعر و الأمين عن مساعر الشاعر و أحاسيسه، و ذلك لأنها « تدل على معانيها دلالة تلقائية بعيدة عن

الصبغة الوضعية الاصطلاحية،و لكثرة استعمالها ضعف الإحساس الصوتى بها،فضعفت تبعا لذلك دلالتها الموسيقية الصوتية، و أصبحت معانيها معانى وضعية اصطلاحية تنبعث من الذاكرة و لا تعتمد على الشعور و الإحساس » (١٨) ، ولهـذا فهي أضيق من أفق الشاعر و مشاعره و أحاسيسه، و من تم فهدفه أن يعمل على نفث روح الخلق فيها ويعيد لها ما فقدته من حيوية وروح لتتسع للتعبير عما يريد و عن لاوعيه الباطن، فيحررها من كل القيود التي تحول دون هدفه و غايته، فعالمه شاسع إلى حد بعيد، لأنه لاينظر إلى محسوسات الواقع ليتعرف على أشكالها أو أحجامها أو ألوانها أو وظائفها، وإنما باعتبارها «"غابات من الرموز"؛ كما يقول بودلير، رموز لعالم آخر غير عالم الأشكال والوظائف عالم يجده الشاعر في أعماقه، وعليه أن يخلقه بالكلمات، ومسعنى ذلك أن الاحساسات تتفتت وتعود فتتجمع فى نسق جـــديد (...)، وبـمــا أن"الماني"عملة متداولة، دلالات اصطلح عليها الناس و اقتنعوا بها، مهما تكن تافهة ولا علاقة لها بالحقائق، فالشعر الرمزي يتجنبها جهده، ويعمل فقط في دائرة الشعور المبهم، أو الإدراك نصف الواعي حيث لا تزال الأشياء تنتظر أسسمناءها ومسسمياتها.» (١٩). وهكذا يبتعد الشاعر الرمزي عن المعاني المباشرة للألفاظ والتصوير الفوتوغرافي الأمين للواقع، وتمتزج اللغة عنده بالأحاسيس و المشاعر

لتمنحها دلالات رمزية نفسية إيحائية. و هذا ما سيحاوله سعيد عقل وغيره من الرمزيين في إبداعاتهم.

الموسيقي في المذهب الرمزي: أما الموسيقي فتعد من أوثق ما يتصل بالشعر،بل إنها العنصر الأساسي الذي يميره عن غيره،كما أنها من أقوى وسائل الإيحاء التي تساعد في انخراط المتلقي مع الشاعر،ليشاركه ألقه الشعري و حالته النفسية، ما دامت الموسيقي هي الجوهر الذي تقوم عليه الحياة و الطبيعة و الكون،ناهيك عن الإنسان،و الشعر-في نظر سعيد عقل- ليس سوى « موسيقى متعددة الأصوات الصوت البارز منه هو ما نصسغي إليه، وهو المعنى الذي تذهب إليه القصيدة،و أما بقية الأصوات التي تهدهد حوله وهي أجواء الألحان في القصيدة فنسمعها، » (۲۰).

إن ما يملأ نفس الشاعر و يهيمن عليه، قبل كتابة الشعر هو نغم القصيدة المتولد، في نفس الوقت الذي تعتبر فيه الموسيقي المظهر الأساسي الذي بواسطته يتم الاتحاد بالكون والطبيعة، و لذلك فإن « الشاعر الحق لا تكون له أفكار و صور وعواطف قبل النظم وعند النظم، بل يستحيل عليه أن يكتب شعرا إذا توفر له شيء من ذلك ان عناصر الوعى لا تلعب في الشعسر أقل دور » (٢١) والشساعسر مطالب أيضا باقتناص لحظة اللاوعي تلك التي تأتي فيها القصيدة، لأنها قصيرة و مفاجئة و سريعة الذهاب و تصاحبها اهذه الحالة التي تظل

الموسيقى جوهرها دائما، ولذلك فإن نقلها إلى القارئ- كما يؤكد سعيد عقل- يقتضى شرطين:

- أولا:تعبطبيل البوعبي فبي القارئ، حتى تجهد القوى العقلية، وأخيرا تكل ويبلغ الضارئ اللاوعي، وذلك بواسطة الإيحاء القائم على تعدد الأصوات النغمية وتعاقبها.
- ثانيا:خلق جوهر الحالة في القارئ وعلى الشكل نفسه، وذلك لا يتم إلا إذا كانت

الألفاظ متساوية جوهرا وشكل جوهر مع حالة الشاعر. » (٢٢)

من هنا تتحدد للقصيدة موسيقاها تبعا للحالة النفسية الشعورية، ولهذا أيضا، ضإن لكل قصيدة موسيقاها وإيقاعها الخاص، النابع من حركتها الداخلية والباطنية، وليس مجرد نغم خارجي؛ بعيد عن خلجات النفس وانعكاسات حالاتها.

ورغم تأكيد سعيد عقل على أهمية الوزن في القصيدة لكنه وحده لا يكفي ولا يقدم أو يؤخر إذا لم يكن ممزوجا مزجا صوفيا داخلياً مع داخل النفس وعمقها الفياض.

الثورة على الشكل التقليدي:

حاول الشعراء العرب الرمزيون الثورة على الشكل التقليدي للقصيدة، متأثرين بما أحدثه نظراؤهم الغربيون، ولاسيما الفرنسيون، وتعكس الموسيقي الفكرة التي تدل عليها بحيث يكون السامع أمام فكرة وصلورة تحسمل من الموسيقي ما تحمل من المعني، الزوال، مثلها مثل حالة اللاوعى التي منسجمين معا، واعتنوا بموسيقى الألفاظ وخلق التوازنات وتوليد



التنويعات الإيقاعية داخل البحور الأكثر خفة وموسيقية، تلك التي تعكس لديهم الانف عالات الحادة المتوترة والمضطرية التي عاشوها في علاقتهم بالإنسان والكون والوجود. كما وظفوا القصيدة ذات الإيقاعات المختلفة التي تعتمد المزج بين البحور، وأيضا الشعر المقطعي ونماذج الموشحات و بلغت ثورتهم إلى حد كتابة الشعر الحر؛ الخالى من الوزن والقافية في أقصى درجات التأثير الرمزي الغربي عند نماذجه الكبيرة التي ترى- كما رأوا هم أيضا و الأوزان العسروض و الأوزان والقوافي قيودا ثقيلة تعرقل انطلاقة الحالة الشعورية المتدفقة عندهم، و ممن كتبوا على هذا النهج ألبير أديب في ديوانه "لمن؟"ويشر فارس؛ كما في قصيدته "نهار و ليل "التي نشرها في مجلة الكاتب سنة ١٩٤٧م وغيرها، حتى أن الدكتور درويش الجندي عقب على هذه القصيدة الأخيرة تعقيبا قاسيا وشديدا، معتبرا إياها قصيدة « مغلقة يريد صاحبها أن يحدو حدو الرمرية الغربية الأصلية، وأن يعتمد على موسيقاه الشعرية الحرة المتنوعة في الإيحاء للقارئ بجوه النفسي، ولكن ما أحسب هذه الموسيقي قد أوحت

ومهما يكن من شيء فإن هذا الشعر الرميزي الحير لا عبلاقة له بالعبروض العربي، ومن المجاز أن ندعوه شعرا، ولك أن تسميه شعرا منثورا أو نثرا شعريا، وأما أن يكون شعرا خالصا فهذا ما لا يستسيغه الذوق العربي. » (٢٣)

إلى تفسى يشيء (٠٠٠)،

قبل الخاتمة:

رغم أن الإبداع الشعري خاصة، والأدبي عامة، لم يكن في مستوى الآراء النقدية النظرية، وظل ضعيفا لم يرق إلى المستوى الشعري المرغوب فيه مجرورا أمام استهواء الرمزية الغربية لكشير « من الشسعسراء الطالعين بما تضمئته من إغراءات تجريدية وموسيقية وأجواء عابقة بالظلال والعطور والصدور، حستى جاءوا بشعر فارغ إلا من الموسيقى » (٢٤). ورغم كل هذا فيان أهميية الانجاء الرمرزي- كسغسيسره من الانجاهات الأدبيسة- تكمن في الدعوات المتكررة إلى تحرير الشعر العربي من التطليد، ومحاولة تجريب صيغ وأشكال جديدة؛ رغبة في التقدم بالشعر العربي نحو الأمسام وكسسر طوق الجسمسود في تماذجه القديمة، وذلك ما سيشكل قنطرة عبور نحو آفاق الشعر العربي الجديدة والحرة المتحررة...

الهوامش:

(۱) - ابن منظور (جمال الدين أبو الفصل): "لسان العصرب" - دار صادر/بيروت - (ب،ت) - المجلد الخامس - مادة: (رمز)

(٢) - "المعجم العربي الأساسي": تأليف مجموعة من الأساتذة تحت إشراف: "المنظمة العربية للتربية و الشراف: "المنظمة العربية والعلوم" - توزيع "لاروس" ١٩٨٩ - ص:٥٥٠

(3) Le petit larousse illustre (Dictionnaire encyclopedique)-Edition Larousse - Paris-1996-p:978

(٤) - محمد غنيمي هلال: "الأدب المقارن" - دار العودة - بيروت - الطبعة الثالثة: ١٩٨٣م- ص: ٣٩٨

(٥) - نفسه- ص: ۳۹۸-۳۹۸

(٦) – نفسه – ص:۹۹

(۷) - نفسه - ص:۹۹۹

(٨) - جروبرت بارث: "الخيال الرمازي: كولريدج و التقليد الرومانسي" - ت:عيسى علي العاكوب - منشورات معهد الإنماء العربي - بيروت/ الهيئة القومية للبعث العلمي - طرابلس/ ليبيا - الدارسات الأدبية - دار الكتب الوطنية -بنغازي - الطبعة الأولى: الوطنية -بنغازي - الطبعة الأولى:

(۹) – محمد غنيمي هلال: (مسس) – ص: ٤٠١

(١٠) - درويش الجندي:"الرمزية في الأدب العربي" - نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع: الفجالة - القاهرة - (ب،ت) - ص:٣٩٩

(۱۱) - نفسه- ص:٤٠٤

(۱۲) - أنظر درويش الجندي (م.س)- ص:٤٠٥، وصلاح لبكي: لبنان الشاعر"- مطبوعات معهد الدراسات العربية- ص:١٥٥، وإسماعيل أدهم و العربية- ص:١٥٥، وإسماعيل أدهم و إبراهيم ناجي: توفيق الحكيم دار سعد ص:٣٠، وغازي براكس: العوامل ص:٣٠، وغازي براكس: العوامل التمهيدية لحركة الشعر الحديث من القرن التاسع عشر حتى الحرب العالمية الثانية "مجلة شعر"- العدد؛ العالمية الرابعة: خريف ١٩٦٠م المنان الرابعة: خريف ١٩٦٠م المنان. ١٢٦٠٠٠٠

(*) - تعتبر قصیدته "نشید السکون أول قصیدة عربیة رمزیة، و قد نشرت سنة ۱۹۲۸م،

(۱۳) - درویش الجندي (مسس) - ص:۱۱-۱۱۶

(۱٤) - منيف مــوسى: "نظرية الشعر عند الشعراء النقاد" - ص۱۹۲، ومحمد فتوح أحمد: "الرمز والرمزية في الشعر المعاصر" - دار لمعارف / مصر - الطبعة الثانية: ۱۹۷۸ - ص۱۹۷۸ - ص۱۹۷۸

(۱۵) - محمد فتوح أحمد-(م،س) - ص: ۲۱۰

- غــازي براکس:(م.س) – ص:۱۲۸

(۱۷) - نقــــلا عن:درویش الجندی-(م،س)- ص:, ۲۱۲ الجندی-(م،س)- ص:, ۲۱۲

(۱۹) - شكري مـحـمـد عياد:"المذاهب الأدبية و النقدية عند العرب و الغربيين" - سلسلة عالم المعرفة - المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب - الكويت - العـدد المنون و الآداب - الكويت - العـد سببتـمـبر / أيلول ١٩٩٣ - ١٩٩٢ - ١٩٩٠ - ١٩٩٠

(۲۰)- نقالا عن منیف مـوسی (م.س) --- ص:۲۲۶

(۲۱)- نقســالا عن درويش الجندي:(مس)- ص:۲۱۶

(۲۲) - غـازي براکس: (مس)-ص:۱۲۹

(۲۳)- درویش الجندي:(م.س)-ص:٤٥١

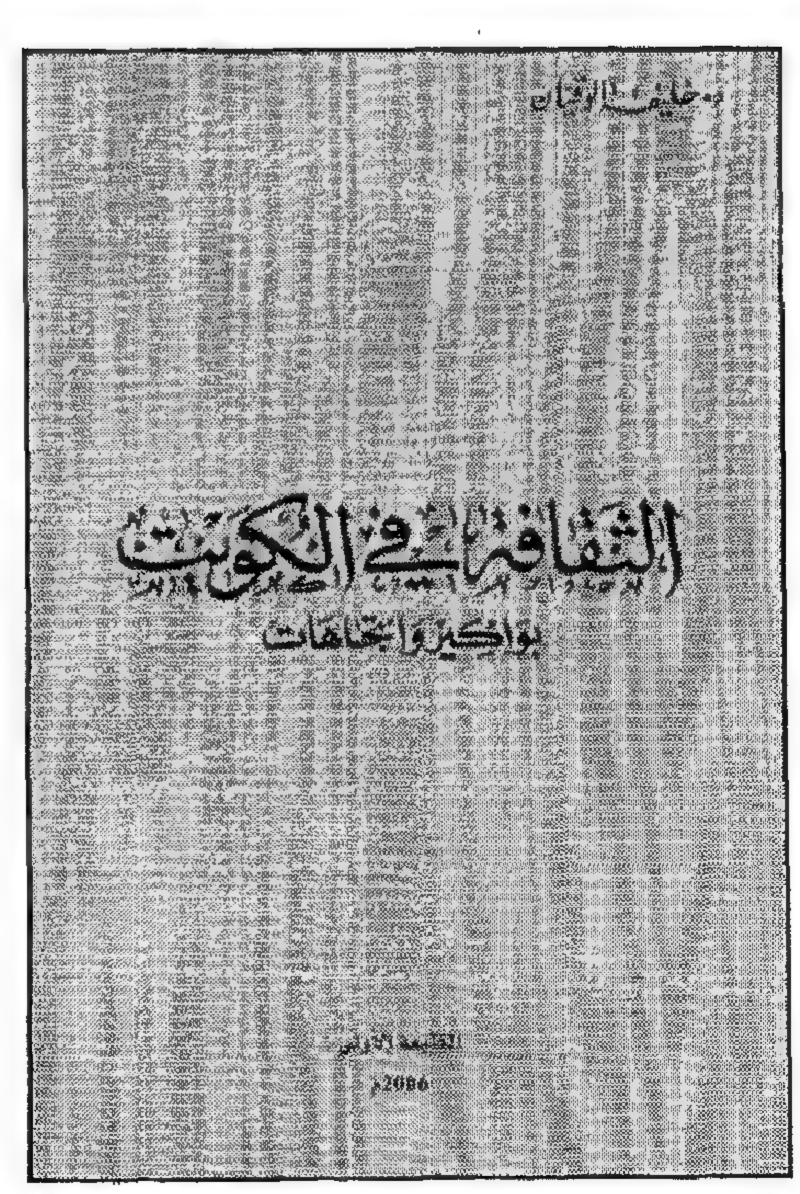
(٢٤) - نقـــالاً عن غــازي براكس:(مسس)-- ص:١٢٩





«الثقافة في الكويت بواكيرواتجاهات» بواكيرواتجاهات» للشاعرالباحث د. خليفة الوقيان

بقلم: ليلى محمد صالح (الكويت)



إن الشقافة في الكويت لها أصبول وجندور وماض جميل، وهي مبنية منذ القدم على أسس راسخة، حيث ارتبط اسم الكويت منذ نشأتها بالثقافة من خلال الإسهامات الثقافية المهسمة والمبكرة لأبناء الكويت، وعلاقة الكويت التجارية مع الخارج حيث الانفتاح على الثقافات العربية والعالمية، واستقطاب رموز الثقافة من علمساء ومفكرين وزعمساء سياسيين زاروا الكويت قبل النفط وعملوا على التفعيل الشقافي في البلاد، أيض التواصل مع ثقافة مصصر والعراق والشام.

الشاعر الباحث د. خليفة الوقيان قدم دراسة جديدة ورائدة لتاريخ الثقافة القديمة في الكويت.

الثقافة هي الوجه الحضاري لأي بلد، وكتاب خليفة الوقيان (الثقافة في الكويت بواكير واتجاهات) هو الوجه الحضاري لتاريخ ميراث الكويت الثقافي، فهو وثيقة تاريخية ثقافية منذ تأسيس دولة الكويت.

يعمل على تعميق وتوثيق المشهد الشهرافي في الكويت، من خلال البحث الدقيق والتقصي والتنقيب في المراجع والمصادر والشواهد والدراسات النادرة، ومن خلال الشرح والتوضيح والتعليل والتحليل في التراث الثقافي للكويت.

فالكتاب أخذ من المؤلف زمنا غير قصير وجهد مضنى غيريسير حيث أرّخ الدكتور الوقيان للثقافة في الكويت منذ خطواتها الأولى، وبمنهج علمى ليكشف لنا منابعها وبواكيرها بصورة علمية ومنهجية منذ القرن الثامن عشر ميلادي، وبذلك يكون كتابه جوابأ شافيا لسؤال كبير نواجه به عند زيارة الوفود الثقافية للبلاد أو لرابطة الأدباء عن ثقافة الكويت القديمة، لأنه قدم لنا ولوجدان المثقفين العرب الصورة الصحيحة الواضحة لبواكير الثقافة في الكويت، حيث يعتقد بأن الكويت ومنطقة الخليج العربى لم تكن بها ثقافة بسبب الصور الناقصة للجهود التوثيقية لبداية الثقافة الأولى في الكويت، لكن دقة الباحث وموضوعية تصحيح الكثير من المعلومات والمفاهيم الخاطئة للأحداث

كتاب رائد يرصد ويوثق لبدايات المسيرة الثقافية والأدبية بنتمولية هي الأولى من نوعها

التاريخية الثقافية، أثبت للعالم أجمع إن في الكويت علماء وشعراء وفنانين قبل ظهور النفط.

لقد وثق الشاعر الباحث د. خليفة الوقيان بدقة وإخلاص لماضي الثقافة الكويتية منذ بداية النشأة، وهي مرحلة مهمة من تاريخ الكويت، سلط الضوء على الناحية التاريخية والثقافية والإصلاحية والإصلاحية والاستقلال والميل إلى الاتجاه القـــومي في في الكويت، وإيمان الكويتيين بالقطايا العربية، مثل قضية فلسطين، وهذا ليس بغريب على خليفة الوقيان فهو رجل الثقافة في الكويت وأحد أعلامها البارزين. كما أنه صاحب كتاب (القضية العربية في الشعر الكويتي) وله العديد من الدواوين الشعرية: المبحرون مع الرياح، تحولات الأزمنة، الخروج من الدائرة، وحصاد الريح، إلى جانب العديد من الدراسات النقدية والأدبية.

الشقافة في الكويت بواكير واتجاهات كتاب يتكون من أربعة فصول:

الفحصل الأول: تناول الاهتمام المبكر بالثقافة مثل طبيعة السكان، النظام السلمان النظام السلمان المؤثرات الخارجية، وطبيعة الموقع،

ركز الباحث على توثيق تاريخ الكويت منذ نشأة مدينة الكويت التي أسست عام ١٩٢٣م وسكان الكويت والمهاجرين الأوائل الذين وفدوا إلى هذه المنطقة ينشدون الأمان، ثم هجرة (العتوب) الذين خرجوا من (الهدار) إلى الزيارة (قطر) ثم ارتحلوا إلى الكويت، ثم المهاجرين من العراق وإيران لأسباب اقتصادية واجتماعية ودينية.

وأشار إلى اهتمام الكويتيين بدعم المؤسسات التعليمية والثقافية منذ عام ١٩١١م داخل الكويت وخارجها.

كـمـا استـقطبت الكويت رمـوز النهضة العربية والثقافية منذ القرن العـشـرين، وأسـهم الكويتـيـون في تأسيس النوادي الأدبية والاجتماعية في البلدان التي أقاموا فيها من أجل العمل في التجارة.

فقد اشترك خالد الفرج في تأسيس النادي العربي في بمبي وإنشاء مطبعة عربية أطلق عليها المطبعة العمومية ١٩١٧، وأسس خالد عبد اللطيف ناد أدبي في عدن ١٩٢٥م كذلك جسهود الشيخ عبد العزيز الرشيد في إصدار الصحف، كما تحدث عن مبدأ نظام الشورى في الحكم، وعن نشأة القضاء المستقل منذ نشأة الكويت، وذكر أول قاضى في الكويت هو محمد بن عبدالوهاب بن فيروز المتوفى ١٧٢٢م، وإقامة مجلس للشوري في أواخر عهد الشيخ سالم المبارك مما يدل على تطور الفكر السياسي الكويتي في فترة مبكرة، وتأسيس النادي الأدبي في عشرينات القرن العشرين، واختيار الشيخ عبد الله الجابر رئيساً فخرياً للنادي في مناخ من الحرية والديموقراطية،

الفصل الثاني: تحدث عن مظاهر الاهتمام المبكر بالثقافة، مثل نسخ الكتب، والكتب التي صدرت في مراحل مبكرة في علوم الدين، وعلوم الملاحة البحرية، كما أشار إلى اهتمام الأوائل في الكويت بنسخ المخطوطات، ومن الكتب الأولى التي صدرت (المذكرة الفقهية في الاحكام الشرعية) للشيخ يوسف بن عيسى القناعي التي طبعت بمطبعة الفرات ببغداد عام ١٩٢٥، كما عرض بداية الصحف التي صدرت في الكويت منذ عام ١٩٢٨م وحتى الاستقالال، ودور الأقسلام المسستنيسرة الذين احترفوا العمل الصحافي في مرحلة مبكرة مثل الشيخ عبد العزيز الرشيد، والسيد هاشم أحمد الرفاعي، وخالد سليمان العدساني، والسيد عبدالوهاب الطبطبائي وأحمد السيد عمر، وعبد الله الجوعان، وحمد موسى الفارسى.

فقد صدرت مجلة الكويت عام ١٩٢٨م ومجلة الكويت والعراقي عام ١٩٢١م، وجريدة التوحيد ١٩٣٣م، ثم المجلة الثقافية (البعثة) التي صدرت عن بيت الكويت في مصرر، وكان يتولى رئاسة تحريرها الأستاذ عبدالعزيز حسين ثم مجلة الفكاهة، والرائد، والإيمان والكويت اليوم.

كما ذكر الباحث الوقيان اهتمام الكويتيين في دعم المؤسسسات التعليمية والثقافية، مثل تأسيس المدرسة المباركية عام ١٩١١ الموتأسيس المكتبات والنوادي الأدبية والاجتماعية، مثل المكتبة الأهلية عام ١٩٢٢ والمكتبات التجارية، ومكتبة (ابن الرويّح) التي التجارية، ومكتبة (ابن الرويّح) التي

أسسها محمد أحمد الرويّح عام ١٩٢٣م، ثم النادي الأدبي عصام ١٩٢٤م والديوانيات الشقافية وتأسيس الرابطة الأدبية التي تعني بالثقافة والأدب عام ١٩٥٨م.

ومن أهم أهدافها رعاية النهضة الأدبية في الكويت، والاتجاه بالأدب العربي اتجاها قومياً، كما استقبلت الكويت مؤتمر الاتحاد للأدباء عام ١٩٥٨م.

الفصل الشالث: تناول المؤلف التحريف بالاتجاهات الفكرية الاصلاحية مشل الاتجاه الاتجاه الديموقراطي، الاتجاه القومي، الاتجاء المحافظ، مدعماً برؤية تحليلية لتاريخ التنوير والحركات الإصلاحية في الكويت.

الفصل الرابع: ركز على الريادات الكويتية الإبداعية، لبدايات الشعر، القصة، الرواية، المسرح، الموسيقى، والفن التشكيلي،

حيث أشار إلى عثمان بن سند كرائد للشعر الفصيح لأن قصائده تعود إلى القرنين الشامن عشر والتاسع عشر، ثم الشاعر خالد عبدالله العدساني، وإن أول رواية كويتية هي (آلام صديق) لفرحان راشد الفرحان عام ١٩٤٨م و راشد الفرحان عام ١٩٤٨م و خلف، وقصة (منيرة) لخالد الفرج وهي أول قصة كويتية نشرت عام ١٩٢٩ في مجلة الكويت، وقصة خالد خلف (بين الماء والسماء) التي خالد خلف (بين الماء والسماء) التي في مجلة البعثة عام ١٩٤٧م، والمطرب عبداللطيف الكويتي سجل والمطرب عبداللطيف الكويتي سجل والمطرب عبداللطيف الكويتي سجل

أول اسطوانة له في بغداد عام ١٩٢٧ ، والفنان الرائد مسعبب الدوسري أقام أول معرض تشكيلي في المدرسة المباركية عام ١٩٤٣م.

ومسرحية (إسلام عمر) هي أول مسرحية عمرضت في المدرسة المباركية عام ١٩٣٩م.

كتاب "المثقافة في الكويت بواكير واتجاهات"، كتاب قيم تناول ريادة تاريخ المحركة الأدبية، وركز على البواكير الأولى لتأسيس المثقافة في الكويت ليس في الداخل فقط بل حتى في الدول التي تواجد فيها الكويتيون.

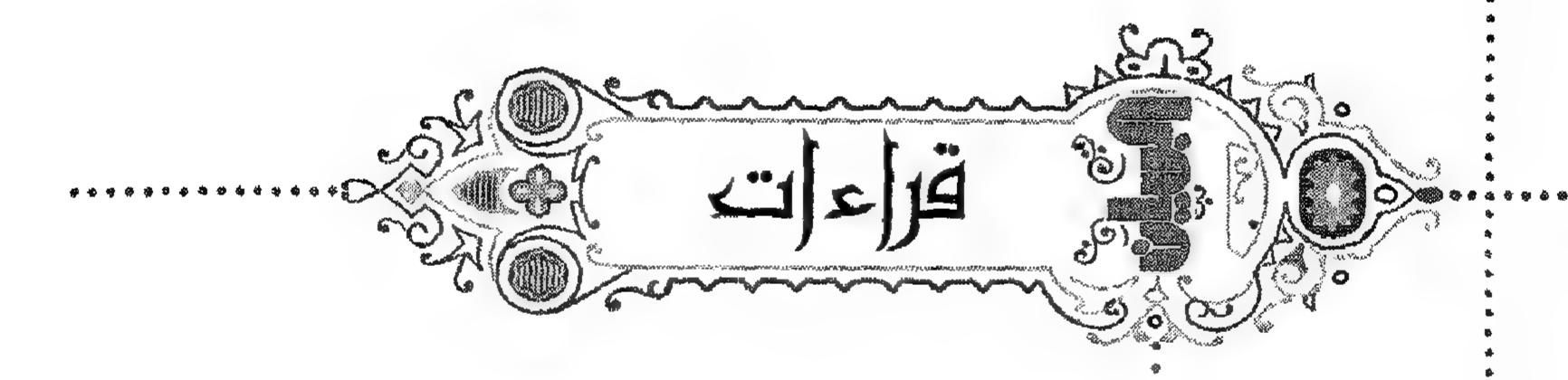
فهو وثيقة أدبية ثقافية تاريخية رائدة، يرصد ويوثق ويدون للحركة الشقافية في بدايات دولة الكويت بشمولية هي الأولى من نوعها.

الكتاب عمل جليل ومرجع ثقافي كبير قدمه الباحث خدمة للثقافة المحلية والثقافة العربية وخدمة لوطنه الغالي الكويت، فهو إنجاز رائد ومتميز،

ومن حسقنا أن نفسخسر بكتاب،
"المشقافة في الكويت بواكسيسر
واتجاهات" ومن حسقنا أن نفسخس
بشاعرنا المبدع د. خليفة الوقيان،
فهو من الطلائع البارزة والمضيئة في
تعميق الثقافة في الكويت والوطن
العربي.

وحبذا لو وثق لشقافة الكويت الحديثة لاسيما وهو أعلم بأن المصادر والمراجع كلها ميسرة...





"عرائس الصوف" دوران الفكرة و براعة الكتابة

بقلم: فهد توفیق الهندال (الکویت)



نهاية تعود للبداية:

عندما تقرأ عسرائس الصوف، تستشعر الآلام المخبأة تحت الجسد ، تحتاج لأكثر من الصراخ، لتخرج ما قد كبت من ذات أنشوية، فتشضضح ذاك الوجع المرو المسكر معاً، تبحث عن ذات أخسرى لا تسكنها نفس الجسد، لترتمي في أحضانها شوقا لأيام البراءة العارية من كل أثوان العار، عسرائس الصوف، تباغتنا في غفلتنا عن حقيقة ما نكون أو ما سنكون، إذا ما غلفنا أنفسنا بأنسجة المجتمع المخملية، و تركنا خيوطنا مبعثرة في يد الزمن العبثية، إن كنا نعتقد بهذه العبثية فعلاً.

غالباً ما يكون للنص عتبات أولية، تمهد للمتلقي دخوله لعالمه الروائي. إلا أنك و بمجرد أن تطوي آخر صفحة من بوح سرد النص، لابد من التفاتة أخيرة له، تكون غالباً في آخر حروف السرد المختارة على الغلاف الخلفي للرواية، فكانت هذه العبارة المذهلة: "ليس عارك وحدك".

بهذه العبارة تردد صدى الرواية في ذهني بعد اكتمالي لقراءتها الأولية، مما يجعلني أطرح جازما أن وضعها على الغلف الخلفي للرواية لم يكن عبثيا و لم يخلُ من القصدية، وإنما هي – العبارة – القبادة مناخراً، دون أن يعني ذلك هذه المرة متأخراً، دون أن يعني ذلك انغلاقاً حتمياً له، بل إن هذا التلخيص دعوة للتمعن في التلخيص دعوة للتمعن في الكافه و تراكيب اللغة فيه، وعدم الاكتفاء بقراءة العمل لمرة واحدة.

العار ذلك التاج المنسوج من الأشواك، و القشة التي تحوم حول ضحاياها منتظرة اللحظة التي تقصم فيها ظهورهم، و تعري خطاياهم بما يفضح تلك المتعة المحرمة و ما قد يسترها من زيف الأقنعة، تلك التي يرتديها الضحية و الجلد بسبب ترهات ذكورية مجنونة أو وشاية يسفح فيها الدم البريء بدلاً من دماء الخاطئين.

ولكن أي عارهنا فنصحبته الرواية، وأي إثم حامل أثره هذا العار، هل هو إثم الجسد أم الرغبة أم الظن أم المولد أم الصيت ؟

بحسب للكاتبة مسس العثمان ابتعادها عن بوح ذاتي تقليدي يدرج ضمن قوالب اليومبات أو الاعتبرافات معتمدة على لغة دقيقة تعالث فوق سطحية وقوع البعض في غفلة لالتباس بين السارد و الكاتب، ليؤكد ثانية أن الأول كائن ورقي و الثاني كائن من فكر و إحساس

شراكة العار

المتمعن في الرواية، لن يقف عند ذلك العار المسكون بين جنبات ذكر أو أنثى لوثت حبهما رغبة باكتشاف ما قد تخبئه الحياة من متع تزيل ذلك الوجع الجسدي، باحثاً عن ما قد يشفيه من آلامه النفسية، و تدور حول سؤال قهري كما كانت مروانة:

"لا أدري لم كان يجلس إلى جانبي هادئاً و غاضباً كما لو أن جثة خرجت لتوها من مقبرة بعيدة لا لكني شعرت أن ثمة شيء يدور بداخل ذلك العقل، وما أخطأ حدسي، خصوصاً بعد أن امتلاً قلبي "به"حد الإغراق، لقد فتح "نذر "بوابة على عالم آخر وجعلني أجرب الدخول إليه، كنا نستسلم أجرب الدخول إليه، كنا نستسلم بعزلتنا في عالم لا يشبهنا ولا نريد أن نشبهه ا

اتضحت رغبة مروانة في خروجها من عزلة إعاقتها الجسدية، لتعترف:

"بقيت الأيام التالية ثملة من العواطف التي تصب في جسدي، ها أنا رغم إعاقتي/ رجلي الناقصة، أجد نفسي قريبة من رجل يجعلني أهذي حباً بعد أن عبرت الليالي وحيدة، غريبة كنت حتى عن أبي، إنه الآخر الذي فتح قلبي بعيدا عن الأوجاع وانسل بهدوء عائدا بعد أن توهمت فقده بزواجه من دليلة . ص ٣١

و أمام هذه الصورة.. هل يمكن اعتبار العار الذي فضحته الرواية مقصورا على مروانة و ندر ؟

يمكننا أن نصنف العار الناتج عن علاقة نذر بمروانة بعار أصغر، ليظهر تردد مروانة قبل دخول دائرة العار الصغرى:

"كنت بعد كل استغراق متعب بالتضكير، أشعر أنني أتوه، وأن النفق الذي كان مظلماً صار بلون العتمة التى نشأت بها مدينتنا الجنوبية المحكومة بالأعراف المقصلة بشكل أضيق من قياساتنا بحيث لا يمكننا الخوض بتفاصيل كلنا يود السؤال عن جدوى ممارستها بكل تلك القدسية، وكأن الله شرّعها ١ "ص, ٢٩

فالذي جعل مروانة تقتنع بمشروعية علاقتها مع ندر، مع ما يحفها من آثار يصعب على المكان والزمان و الشخصيات نسيانه، هو عار أكبر من عارهما الأصغر ، ففي ذاكرة النزلة، أحداث سابقة فسرت محيراتها السرية بملامح قريبة من العار، كهروب خالة مروانة "شاهة"، شركاء كثر يمارسون العار في بيئة التي جاء ذكرها في السرد"بقيت ليست منزهة بدعوى من يدعي ذلك تلوكها أفواه أهل النزلة كلما مر لاعتبارات اسم و ملامح مكان

ذكر"شاهة"أو والدتك، أو حتى أبوك حابس". ص٩٥

إضافة إلى ماضي "سهراب" الأسود الذي قيتل فيه ابنته "شريفة" لمجرد أنه شك بها، وهو ما ندم عليه ليس في نصحه لمروانة فقط، وإنما أيضا للإيحاء الذي غرسته الكاتبة عبر اسمها "شريفة" الموحي لبراءتها المحتملة من عاريم يكن، إلا أن سهراب حمل العار بدلا منها.

كذلك رغبة "غزوى" بالهرب من عار عدم الإنجاب لذكر يرث صيت الشيخ مصيوب، ليقع ولدها "نذر"في الرغبة ذاتها، عندما أراد الهروب من عسار عسدم الإنجساب، فكانت مروانة المعاقة / الخصبة خياره السري بدلا من زوج دليلة "الكاملة/ العاقير"، ليكون ورد ثمرة علاقة محرمة في الخفاء، ووريثا شرعيا في العلن.

بعسد ذلك، يأتى الطرف المهم والأساسي لمظلة المار الكبري، و هو المجتمع، فلم يكن نذر و مروانة والآخرين معزولين عن محيطهم الاجتماعي، وإن كنا قد لمسنا بعض ملامحه عندما مر عليه خيال الأخيرة - مروانة - في أحلام العار المستور، لكونها شعرت بعالم هو أكبر من عالمهما الصغير، يختبي ناسه وراء أقنعة، لينسجوا الحكايات عن بعصهم في الخفاء، ويمارسون جنونهم في الخفاء أيضاً - بحسب ما جاء به سرد مروانة، بمعنى أن ثمة

الرواية. فالكاتبة لم تقصد بتكوينها الخيالي لـ"النزلة" ثبات صورة تقليدية لدى المتلقي، بقدر ما أرادت لهذه الصورة أن تكون متحركة متحررة بشخوصها المتعددة الوجوه، دون أن تلجمها ثوابت تقليدية، وهو ما يجعلنا نتوقف عند أولى ملامح المكان:

"في مدينتنا حيث لا سر يستطيع حجب نفسه، حتى أسرار الفراش كانت متاحة، أسرار العشق والأحلام المعلقة والوله كلها تلوكها الألسن. تظل تكبر حتى تذوي وتتلاشى مع انحسار الضوء.. في مدينتنا الضيقة حد الاختناق، يثرثر أهل النزلة ولا يتعبهم تناقل الحكايات الجديدة كل يوم، محاولين إيقاعنا بفخاخ النميمة المعتادة لا ص١٧٠

إلا أن الملاحظ هو ما أركنه أفراد المجتمع بتبعية ذلك على القدر، محملين إياه كل أسباب العار، في موت كل أولاد في موت كل أولاد الشيخة غزوى بمجرد خلقهم ذكوراً، أنظر ص ٢٧٠

كذلك تبرير سهراب لمروانة: "لقد اختاركما القدر لتكونا معاً، فلا تندمي على شيء، أبداً"، ص١٤

و ما وصل إليه ندر في حديثه المتنبذبذب وسط عار الماضي و ما يستره الحاضر و حيرة المستقبل: "لا ملجأ يا فراشتي، لمن أصابهم القدر غير فكرة القدر". ص ٧٤

ولكن هل القدر فعلا بريء من ذلك، أو أنه لم يتلاعب بخيوط عرائس الصوف ؟

محاكمة القدرفي فصول الرواية حتى لا يكون القدر بعيداً عن

عالم الرواية، فإننا نلمس له حضوراً خفياً، لا يكشف دوره الصريح، وإنما بما يلمح له في تصاعد وتيرة أحداث الرواية عبر مراحل عدة: المرحلة الأولى: الميلاد / المصير

فمروانة رافق مولدها موت أمها، و دليلة ولدت لأب متوفى و هي ما تزال جنيناً في رحم عوجة."ماتت أمي مع صرحتي الأولى، وولدت دليلة يتيمة هي الأخرى بعدي بشهرين، تزوج أبي من عوجة الصائعة ليضمن بقاءها في البيت تخدمنا و تربينا بعد أن أحاطنا اليتم، لقد أعطتنا الحياة امتيازاً مؤلاً. "دليلة "بفقدها لوالدها وهي ببطن عوجة و أنا مع شهقتي وبرجل ناقصه الرحيل". ص ١٠/٩

أما نذر، فجاء بعد حصيلة من البنات و موت عدد من الذكور في وضع اجتماعي قلق لا يحتمل فراغاً في الإرث و الصيت.

المرحلة الثانية: الخلقة / الشهوة

مروانة تعاني من إعاقة تمثل نقصاً جسدياً تراه سبباً في تأخر أنوثتها، مقابل كمال و جمال دليلة، إلا أن مروانة لم تخف تعلقها بدليلة لكونها الرابط بينها مع الحياة، غير أنها تجدها أكثر جرأة و ذكاء واندفاعاً و إثارة لا

في حين نذر "شاب، غني، يكبرنا بعـشـرة أعـوام، تشـتـهـيـه كل بنات "النزلة"، ص ۱۰

و الشهوة هنا، لا يقصد منها متع الجسد فقط، بقدر ما ترمي إليه أيضاً، من متع الحياة و الصيت و الجاه.



المرحلة الثالثة: الزواج / الخيانة

بتزوج ندر من دليلة ابنة الصانعة نزولاً عند رغبته الخفية التي حركتها مفاتن دليلة دون أن يلتفت لنسبها المتواضع، في حين تنسحب مروانة إلى الظل، حتى ما كان منها مع ندر الذي وجد فيها الانكسار الأنثوي و البديل المناسب لوريثه.

المرحلة الرابعة: الأمومة / الحرمان أمام حرمان مروانة من الزواج، و بقائها حبيسة رغبتها و رغبة نذر التي أثمرت ورداً، نجد حرمان دليلة من زوجها و من الأمومة التي لم يشمرها اكتمالها الجسدي على خلاف مروانة.

المرحلة الخامسة: الصيت / المصير يأتي ورد كوريث لبيت الشيخ مصيوب وولده ندر الذي يعود نصف رجل، مع اكتمال الدائرة في أن يكون ولدا لدليلة و بعيدا عن أمه مروانة، ليكسب نذر و دليلة و آل مصيوب الصيت، و مروانة التي وصلت إلى اكتمالها عكس نذر و دليلة، إلا أنه كمال مجهول المصير ا

وبعسد ذلك.. هل تجسور لنا محاكمة القدر، بمنأى عن حقيقة الشراكة في العار ١٤

السارد غير المطلق

على الرغم من اعتماد الكاتبة على تقنية السارد المشارك، بما فسسح المجسال الروائي لأن يكون خاضعاً لسرد الضمير المتكلم، مطلعاً عليه عبر زواياه المختلفة

بحسب سرد مروانة ، متنقلة بين أحداثها، إلا أن ثمة أصوات سردية تجاور صوت السارد - مروانة - لا ترتقي إلى نقطة اعتلاء صوت مروانة فوق سحابه تغطي مساحة العمل، مع ذلك فإن تسيد صوت السارد لم يتجاهل صوت الآخرين.

وقد أثيرت ملاحظات عدة حول سيطرة الضمير المتكلم على العمل، بحبجة أنه قد يوقعه في قالب الاعتراف أو سرد السيرة الذاتية أو استعباده من قبل صوت السارد فسقط، في حين نجسد رأياً أورده جيرار جينيت عن جيرمين بري التي ترى أن الحكاية بضمير المتكلم هي ثمرة اختيار جمالي واع، وليست علامة على البوح المباشر ، ١ دون أن ننكر دوره - ضمير المتكلم - في أداء وظيفة سردية مهمة تبرز الإحساس الذي ينقله أثره درامياً على المتلقى ، حستى وإن أدى إلى تضحم هذا الضمير في الرواية بحسب ما يراه بيرسى لوبوك .

و تقنية استخدام ضمير المتكلم في عرائس الصوف، قدّمت الأصوات السردية الأخرى دون تدخل من السارد، وإنما كشفت كل شخصية ساردة عن ماضيها و أسرارها عبر صوتها و ما تركته من إيحاء، يأتي دور السارد هنا لإيصاله للمتلقي دور السارد هنا لإيصاله للمتلقي ببعض إشارات عابرة قد تكون مبررة لمواقف بعض الشخصيات ، ليريط الأصوات بأحداثها ذات العلاقة. و المتكلم في العمل، إنما لإبراز صوته المتكلم في العمل، إنما لإبراز صوته و تمييزه عن صوت الآخرين.

هناك رأي يقول إن لضمير المتكلم القدرة على إذابة الفوارق الزمنية و السردية بين السارد والشخصية و الزمن جميعا "٢، نبني على أساسه رأيا نقديا مهما في سبب عدم اتكاء الكاتبة على زمن خارجي واضح قد تكبح واقعيته التاريخية جماليات النص، بل تحررت أحداثه من قيود الزمن الخارجي، لتكون مفسوحة على مجتمع ما، في مكان ما في زمان ما. لتعتمد فقط على دور الزمن السردي الداخلي في تقلب الأحداث و أحوال الشخصيات، مع ملاحظة اعتماد الكاتبة على السرد بصيغة الماضي، مما يعني وجود مسافة فاصلة بين السارد و أحداث الرواية مع أنه مسشارك ضعلا في تبلور بعضها وشاهد على بعضها الآخر، و ذلك لا يبرهن إلا على ذكاء الكاتبة و دقتها في استخدام أدوات السرد و تقنيات الكتابة في تكوين

مجتمع يعتبر أرضية أساسية لفضاء العمل الروائي، تجمعت فيه روافد عدة غير منحصرة في شكل أو نسق اجتماعي ضيق، قد يحبس المتلقي في ضيقه المكاني و الزماني،

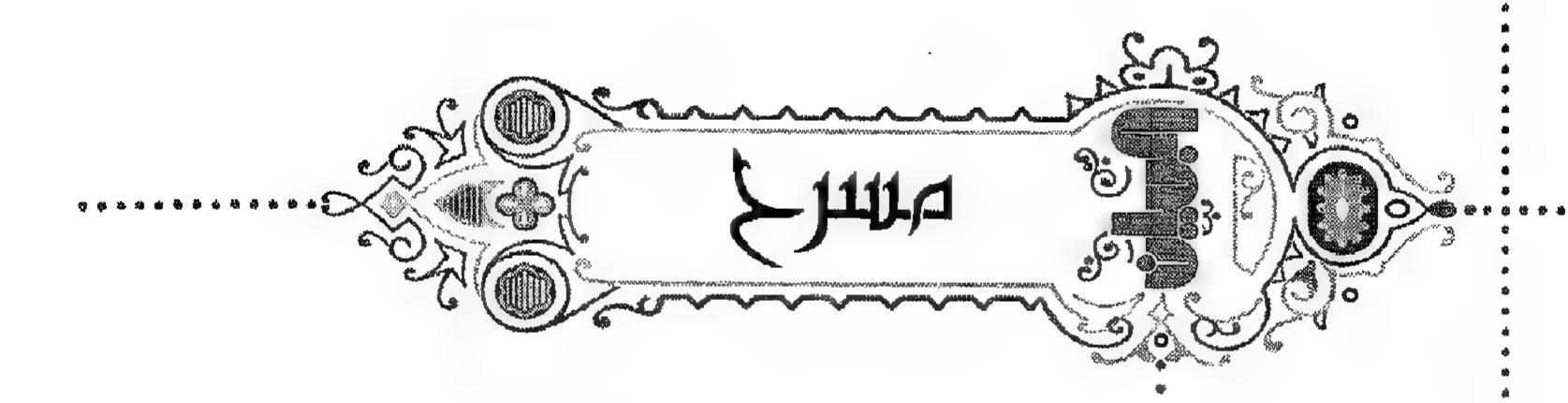
كذلك يحسب للكاتبة ابتعادها عن بوح ذاتي تقليدي يدرج ضمن قوالب اليوميات أو الاعترافات معتمدة على لغة دقيقة، تعالت فوق سطحية وقوع البعض في غفلة لالتباس بين السارد و الكاتب، لنؤكد ثانية .. أن الأول كائن ورقي و الثاني كأئن من فكر و إحساس.

لقد استطاعت ميس خالد العشمان عبر روايتها (عرائس العشمان عبر روايتها (عرائس الصوف) أن تحجز موقعاً متميزاً في جيل الشباب من المبدعين و الأدباء، عبر فكرها المتحرر من ضيق الزمان و عبب أدوات الكتابة والمنطلقة في فضاء الخيال الذكي و إبداع الذات،



١ جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص ٢٥٨

٢ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص ١٨٤



فكرة الموت أو "العدم" عند " يوجين يونسكو"

بقلم: د، نرمین یوسف الحوطی (الکویت)

"نحن جميعاً دوائر منفصلة "أو كراسي خالية،والعلاقات التي تريط بعضنا بالبعض الآخر لا تعدوأن تكون اصطكاكاً يلتزج فيه وجود بوجود".

فلسفة الكاتب المسرحي "يوجين يونسكو" الذي عايش حربين عالميتين وتأثر كثيراً بمنهج الكاتب الكبير "الفريد جاري" ونظريته المسرحية "الباتافيزيقية" أو مسرح العبث، ووجد أن الحقيقة التي لا تنكر في ذلك الوجود هي "الموت" أو العدم وإن الحياة بواقعها المعاصر.. بل والمستقبلي لا تخرج عن كونها ضرياً من العبث. اللامعقول.. ونتاج الحروب وانتشار الآلة على شكل واسع قد سلب الإنسان بعضاً من خواصه بل انتزعت منه تجاريه التي من أجلها يعيش. لقد أنتج يونسكو مسرحاً حد له دائرة وجعل مركزها اللاجدوى والحلول فيها خيالية وأهمها مسرحيات "الكراسي" في انتظار جودو" و"الغنية الصلعاء" و "الدرس" و"اميدية"..

انجه يونسكو إلى التعرض الأحداث السابقة متأثراً بخط ألفريد جاءى تظهر في أعماله من شأن الأحلام والعقل من شأن الأحلام والعقل الباطن التي يمكن أن يكتشف فيها الإنسان بمعناه الكامل ويستخدم يونسكو الأحلام يكترة في أعماله المسرحية وهذا هو أسلوب المسرحية السريالي.

لقد كانت فكرة يونسكو دائماً في أعماله المسرحية توحي إلى النهاية المأساوية ربما لأن حياته الأولى قد تأثرت ببعض المفارقات المؤلمة والتي انعكست على اللاشعور لدى الكاتب حستى إذا نضج وجسد أن تلك الذكريات تطارده وتحاول الخروج من الذات بشكل أو بآخسر ، ولأنه أديب وكاتب مسسرحي لم يكن أمامه سوى استخراج ذلك المكنون على شكل مسسرح وساعده على ذلك تجاربه وتأثره بالغير وفي مقدمتهم "جاري" وفلسفته ما وراء الطبيعة.. واللامعقول في الحياة المعاصرة التي رأى فيها المتناقضات تتساوى برغم تباينها الواضح .. العبث الذي يجتاح الإنسان وقد استغله يونسكو حينما جسده في أعماله المسرحية فهو.

مرآة تعكس وتكبر ما يعاني منه البشر في النصف الثاني من القرن العشرين سواء كان يعاني من التفكك أوالتشتت أو امتزاج الأفكار غير المتجانسة أو فقدان وضوح الرؤية أو عدم القدرة على تحديد الوسيلة والغساية.. أو الفصل بين الواقع والخيال.. أو الرتابة التي تحول والحياة إلى مجرد وجود بدائي لا طعم له ولا معنى.

هذه بعض المظاهر تصدى لها الكاتب يونسكو .. ولكنه ركز أساساً على فكرة العدم "الموت" الذي لا مفر منه.

والكاتب يخصصار من بين مصطلحات العبث "عادات التفكير" التي ركز عليها الكاتب ارتو أداموف. والنظم السياسية التي كتب فيها والنظم السياسية التي كتب فيها التي أنتجها الكاتب صويل بيكت. التي أنتجها الكاتب صويل بيكت. يختار "العادات اللغوية" لتكون البداية التي ينطلق منها لكل ما يدور داخله وبراه في عالمه الغامض الذي غلب عليه السوداوية والذي ينتهي دائماً للاشيء أو الموت. ذلك اللغز الغامض.

انهيار الواقع

فالكراسي مسرحية بطلاها عجوزان لا حول لهما ولا قوة يعيشان في قلعة مهجورة بجزيرة نائية لا يمكنهما الاتصال بالمجتمع واللغة هنا عقبة في طريقهما والمخاطبة بين العجوزين تتم بلغة

الوهم بأنهما يفهمان منها والحقيقة إن ذلك لم يتعد ذلك الوهم داخلهما فقط .. وحينما تتاح لهما الفرصة للقاء الآخرين لا يجد العجوز سوى اللجسوء إلى الخطيب لكى يكون وسيلة تعارف بينهما وبين الآخرين.. ولكن الخطيب لا يجد كلاما يوصله سبوى كلمة واحدة "الوداع" وهي تعني النيابة أو العدم.. وعلى الوجه الآخر من اللوحة لم يكن للآخرين وجود سوى أشباح ١٠٠ إنه عالم فارغ ١٠٠ وعن ذلك يعترف الكاتب بقوله "كان الأمر متعلقاً في نظره بنوع من انهيار الواقع وهذا يعنى بوضوح مطلق النهاية.. العدم الموت من منطلق رؤية وإحساس الكاتب.

إن هذا الاتجــاه الدى أرسى قواعده يونسكو وزملاؤه في منتصف القرن العشرين في فرنسا بالتحديد لم يكن سوى مفهوم سبق لآخرين إرساء قواعده ولكن تحت مسمى الاتجاه الطليعي والذي أيضا كانت له بدايات سابقة في نهاية القرن التاسع عشر (١٨٩٦) من خلال مسرحية "اوبو في الأغلال" وهي ملهاة ساة ساخطة على القيم البورجوازية ، على أن ذلك المسمى "الطليعة" لم يكن سوى اصطلاح عسكري يطلق على جامعة الجيش المتقدم لاستكشاف الطرق حيث بدأ استخدامها في المجال الأدبي في العقد الثاني من القرن العشرين.. على أن ذلك الاصطلاح "الطليعة"

إن مسرحيات يونسكو حميعاً لم تخرج عن مفهوم الموت والعدم بالإضافة إلى الفكرة الأساسية "اللاجدوى" معظم مسرحيات نجاول أن تخرج من موقف لا منطلق ولا تبرير له عن طريق حل خيالي لا ييره منطق. ففي مسرحية الكراسي مثلاً هناك مسالة والكراسي مثلاً هناك مسالة أشخاصاً غير موجودين عن طريق خطيب أبكم لا يعرف طريق خطيب أبكم لا يعرف الكلام سوى "الوداع "

كان اتجاهاً قصد به التمرد على القواعد القائمة والبحث دوماً عن كل ما هو جديد يواكب الواقع ويمهد للمستقبل.

وقد اتجه يونسكو إلى التعرض للأحداث السابقة متأثراً بخط الفريد جارى تظهر في أعماله ملامح السريالية التي رفعت من شأن الأحلام والعقل الباطن التي يمكن أن يكتشف فيها الإنسان بمعناه الكامل، ويستخدم يونسكو الأحلام بكثرة في أعماله المسرحية

وهذا هو أسلوب المسرح السريالي. على أن المعاني الكثيرة المتولدة من لفظة الموت تسيطر على أعمال يونسكو ففي مسرحية "الخرتيت" يكون البناء الدرامي متصاعداً من البداية وهي نقطة تزاد حتى تغطي المساحة فيما عدا نقطة .. بمعنى ظهور خرتیت فی المکان وآخر ثم آخر حتى تسيطر على المساحة.. وأمسام ذلك تتسجسسد المشكلة بين البشر والخراتيت من حيث إمكانية التفاهم للغة التي لا رابط لها بين النوعين لكي يتحول البشر تباعا إلى خراتيت حتى يمكنهم الوصول إلى لغة مشتركة .. فيما عدا إنسان واحد يرفض المشول لتلك المهزلة ويصر على آدميته ويصبح وحيدا أمام ذلك القطيع .. وهذا يعنى قطع الاتصال في الحياة . فهي إذن النهاية . ويعترف الكاتب بقوله وانتابني ضيق حقيقي ودوار وغثيان وأنا اكتب هذه المسرحية لأنها أصبحت شيئاً قريباً من المسرحية أو المسرحية المضادة" أي سخرية حقه عن المسرحية .. فهزلة المهزلة .. كنت أضطر للتوقف من وقت الآخر.. وبينما كنت أتساءل عن الشيطان الذي يجسبرني على الاستمرار في الكتسابة .. كنت أذهب لأتمدد على الأريكة وأن أخشى أن أراها غارقة في العدم. إذن فرؤية الكاتب للواقع بعيدا عن مسرحه كان مؤشراً واضحاً لأن ينعكس على إبداعاته

المختلفة، فهو يرى الحياة في عمرها المتأخر وسط أحداث ساخنة واشتباكات قاتلة دون سبب منطقي. فالفناء والعدم والموت والوحدة كلها مرادفات لإحساس سيطر عليه جعله يسجل في مسرحياته.

المجتمع البرجوازي

وقد تأثر يونسكو بكتاب عن الجمل الإنجليزية والتي كان قد تعلمها مؤخرا حيث أنه كان يجيد الفرنسية والرومانية.. هذا الكتاب كان يشمل بعض قصص مقررة على طلبة المدارس الابتدائية.. وقد كتب من خسلال مسسرحسية "المغنية الصلعساء" ١٩٥٠ وهي عسرض بديع لكليشيهات المجتمع البرجوازي مليئة بالروتينات غير المنطقية والدهشة المهذبة البلهاء.. والحكايات الطويلة التي لا رابط لها ولكن الموضوع الممتع الوحيد بين الناس هو المغنية الأولى الصلعاء الغامضة ورغم ذك يكون الحدث والحوار نوعا من العدم الذي لا يصل بنتيجة إيجابية.. هكذا كانت رؤية الكاتب للعالم حوله وتناقضاته التي لا تصل إلى شيء.

إن مسرحيات يونسكو جميعاً لم تخرج عن مفهوم الموت والعدم بالإضافة إلى الفكرة الأساسية "اللاجدوى" ثم الحلول الخيالية.. في معظم مسرحياته نجد الشخصيات تحاول أن تخرج من موقف لا منطلق ولا تبرير له عن طريق حل خيالي لا يبرره منطق..

ففى مسرحية الكراسى مثلا هناك رسالة هامسة ٠٠٠ يجب أن تصل أشخاصاً غير موجودين عن طريق خطيب أبكم لا يعرف الكلام سوى "الوداع".

لقد ادعى رواد السيريالية عندما ظهرت مسرحية "المغنية الصلعاء" بأن السيريالية قد قدر لها أخيراً أن تتتصر في المسرح وأن يونسكو هو أفضل ثمرة أدبية للحركة السيريالية.

ومع تواجد خط مشترك ما بين ذلك الاتجاه وواقع يونسكو الجديد الطليعي أو العبشي .. إلا أن يونسكو ينكر ذلك بقوله "لم يحدث أنني انتـــهـــيت في أي وقت إلى هذه المجهوعة أو انضهمت إلى السيرياليين الجدد.. وهذا لا ينفى أن أفكارهم أثارت اهتمامي"

وإذا كان مسرح يونسكو قد اتخذ التمرد خطأ واضحا على القواعد والاستكشاف وسيلة للوصول إلى هدف واضح . فهو هنا يقوم على مهمة ميتافيزيقية تتعدى وتتجاوز حدود التحليل النفسى والأخلاقي والاجتماعي للشخصيات التي يقوم عليها المسرح الاعتيادي . . كما يحمل هذا المسرح روحاً انتقادية تصور دناءة الإنسان وخسسته ونذالته وانحطاطه ، إذن فهو مسرحاً يتنبأ بما كان يحدث مستقبلا مستلهما بلا دمع ١٠٠ الإنسان الذي ينظر ولا خلالها نظرياته المستقبلية .. من يقول شيئاً ..

أحداث تشملها مذابح وحروب وما سيسببه من فوضى وجنون وتجسيد كل ذلك في مسرحه الذي يتميز بقوة التصوير وبساطة التشخيص وأسلوب المسرح والنقد الاجتماعي اللاذع والحرية في الإبداعات اللغوية.

عصر اللامعقول

لقد عمل يونسكو على تعميق فلسفة اللامعقول التي يكون نتاجها غالباً عبثاً أيضاً ورأى أن العدم هو الشيء المنطقى الوحسيد في هذا العالم غير المترابط والمتنازع دائما على لا شيء .. والموت هو الحل الأمثل في أغلب الأحيان. وفي مسرحيته "الدرس" ١٩٥٠ وهي قصة أستاذ أراد أن يعلم تلميدته الرياضة واللغة المقارنة . فكان ضيقه المتصاعد يسير في خط متواز مع اهتمامه الجنسى المتصاعد أيضاً لكي تنتهي المسرحية باغتصابه الرمزي للفتاة وقتلها ، هذا القتل أو هذه النهاية تعد الحل المنطقي واللازم بلغة العصر .. فالاغتصاب لا يتم إلا بالقتل وهذه فلسفة البشر من خلال حريين عالميتين ، عاصرهما الكاتب لكي تتعكس تلك الرؤية العبشية على الزمن القادم وحتى شمس اليسوم.. فمصرنا هو عصر اللامعقول،عصر الإنسان الذي يضحك بلا فرح ويبكي الأحداث الماضيات وهو يبني من يرى .. ينصت ولا يسمع ويتكلم ولا

لقد تناول يونسكو قصايا غامضة تماماً كشكل الواقع المتصارع على ميراث لا يملكه ولكنه أراد أن يغتصبه فكانت الوسيلة الدمار. يغتصبه فكانت الوسيلة الدمار. وساعده على تجسيد الرؤية العبثية مفردات اللغة التي اكتسبها من عالم المسرح ومدرسته .. وهي لغة غير منطوقة ولكنها أفصح من اللغات المتداولة لأنها أفصح من اللغات والانفعال.. لغة الإشارة والحركة. لغة الكشف عن الفرق بين اللغة في اللغة مساوية للفظة نفسها في الكلام بل أن الفرق بين الملغة والكلام كالفرق بين الملغة والكلام كالفرق بين الماحدة الخام والماحدة الخام والماحدة المضرق بين الماحدة المناحة والكلام كالفرق بين الماحة الخام والماحة المصنعة.

والكاتب لم يصل إلى ذلك الاتجاه من ضراغ.، ولكنه تمرد على الشكل التقليدي الكلاسيكي وما بعده الذي اتخد خطأ واضحا منطقياً لبدايته وحتى النهاية .. ربما لأنه يساير الواقع الذي استمر أيضا في خطوط محسوبة لم تكن تتماشى مع مستجدات العصر وبالتحديد منذ سيطرة الآلة على الحياة والثورة الصناعية التي قلبت موازين الطبيعة المستقرة. ومائلا ذلك من سقوط مدارس فنية واعتلاء الأخرى حتى كان المذهب أو المدرسة السريالية والتى كانت أيضاً نتاج ثورة علمية تزعمها "فرويد" بنظرياته النفسية عن الباطن وما يلازمه، ومن هذه النقطة التقط يونسكو فلسفة الواقع الجديد لكي يبتعد عن خطوط

الماضي لذلك جاءت بعض أعماله تحمل ملامح من السيريالية التي رفعت من شأن الأحلام والعقل الباطن حيث يستخدم يونسكو تلك المستجدات الأحلام وغيرها بكثرة في مسرحه وكان ذلك يتبع أسلوب المسرح السيريالي الذي يحافظ على التفاصيل الواقعية حتى التافه منها بدقة شديدة مع إدخال عناصر لا تمت إلى الواقع بصلة وتنتمي أساساً إلى عالم الكوابيس.

ويؤكد يونسكو على معنى الموت أو العدم في كثير من مسرحياته.. ومسرحية اجاك أو الخضوع ١٩٥٥ وملحقتها مسرحية المستقبل في البيض "١٩٥٧ تجسيد لصور كابوسية لشاب يعاني من الضغوط المختلفة ومع ذلك يكون محط أنظار عائلته التي تحشه على الزواج وإنجاب طفل ليكون وريشاً حتى تتواصل الأجيال وإلا سيكون العدم هو نتاج الرفض.. الذي يرتضيه جاك ولكن العائلة تمارس ضغوطها في المسرحية الثانية "البيض" حيث تحاول العائلة أن تجعل ذلك الشاب يخضع لمطلبها في الجلوس على عشرين بيضة على أمل يتم الفقس.. حياة جديدة بأية وسيلة خوفاً من الانقراض الذي يتولد منه المدم. ورغم عبشية الحوار والمواقف وتشابك اللغة ومرجها "تراجيدي وكوميدى" إلا أن الهدف في النهاية هو التركيز على قدرية النهاية التي تحمل معنى الموت أو العدم،، وهذه

كانت رؤيته للعالم المعاصر آنذاك حينما اختلط بداخله مستجدات الواقع من سيربالية كانت أيضاً نتاج مصادمات دامية بين البشر تولد عنها سيطرة أشباح وعفاريت على المجتمعات.

لقسدهسزج يونسكو في هذين المعملين بين المتناقضين "التراجيديا والكوميديا" في خط متصل فهو يصورها يصور التراجيديا بأحد صورها عندما يضعها في وسط كوميدي يكشف به عن إفلاس العقل وسقوط المحسارة.. ويعري فنية الوجود الفردي والمصير الإنساني هذا المزج بحيث يخرج منه مركب جديد جمع بين النقيضين وهو ما يطلق عليه اسم "التراجيكوميدي".

ولم يتوف يونسكو عن الإبداع في المسرح لكي يعكس رؤيته للواقع المعاصر والماضي معاً ويحاول أن يجسدها في مسرحية حوارها وأحداثها جزء من الحقيقة التي يتعايش بها البشر دون أن يعوا الشكل أو المضمون ولكنها الحياة التي فرضت عليهم من خلال آخرين لم يختلفوا عنهم في شيء إلا أنهم حكاماً وأن الموت والعدم يسيطران على الدنيا نتيجة أطماع وصلت إلى على الدنيا نتيجة أطماع وصلت إلى التخلص من الكثيرين بغرض سيطرة البتزاز وأن كل مفردات اللغة مباحاً اللفظ إلى النقيضين.

ويكثف يونسكو فكرته عن الموت في مسرحية "اميدية" أو كيف تتطلص منها ١٩٥٤ وهي تتناول موضوع زوجين تواجههما مشكلة

ضخمة في سكنهما، جثة رجل ظلت معهما قرابة خمسة عشر سنة وهي في نمو مستمر حتى وصل الأمر بأنها تهدد الزوجين باحتلالها المكان كله .. ولم يكن الأمر مقصوراً على ذلك بل تعسداه حسيث أن بعض الفطريات بدأت تنبيثق من الأرض والجدران والسقف، أي أن المساحة كلها تهدد الساكنين بالفناء والعدم إذ ما فقدا مأواهما لقد أصبحا في معزل عن العالم وهذا يعني النهاية.. الموت من الخطر الجساثم على حياتهما .. ولكن الزوجين يحاولان التخلص من الجثة والفطريات التي كانت ترمز إلى التعفن والتحلل في عالم تحكمه القوة والقهر فالجثة في نظريهما قد بلغت أكثر من ثلاثين قدماً.. وهذا رمز آخر لضحامة الخطرفي العالم وهي أيض تجسيدا لموت جماعي.

إن يونسكو من تلك الرؤية والرمزية الواضحة تمكن من أن يبرر بالبرمز دراماً كاملة ومفصلة لفكرة متسلطة دون أن يلتزم بتحديدها في حالة معينة.

لقد مر المجتمع الأوروبي بمرحلة عصبية في أعقاب الحرب العالمية الثانية .. تحطم فيها كثير من الأصنام وانهار فيها العديد من التهاليد التي كانت تعد من المقدسات التي لا تمس .. منها على سبيل المثال أن الإنسان مخلوق منطقي معقول ولا يصدر عنه إلا كل منطقي ومعقول بينما خرج العالم يعد تلك الحرب وقد نسخ في ذهنه أن كل شيء في هذا العالم معرض

للانه يار دون سبب منطقي وأن المعقول فقد ماهيته ليصبح لا معقول وكان ذلك أحد الأسباب التي أدت بالكاتب يونسكو أن يعري المجتمع العالمي مزيلاً عنه غطاء شفافاً لا يستر ما تحته.

أطماع المادة

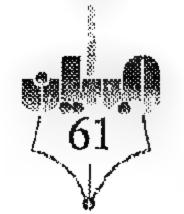
ويستمر يونسكو في مسيرته التي تكشف حجم المأساة التي تنعم بها بعض المجتمعات من خلال معاناة البعض الأخر لا لشيء سيوي استعراض القوة وأطماع المادة.. تلك المادة التي يجسسدها الكاتب في مسرحية "الساكن الجديد" التي تكشف عبثية الحياة والوصول من خلالها إلى العدم "التلاشي" حينما يدخل الساكن الشقة الخالية تمامأ من أي شيء ٠٠٠ ولكن تبدأ حاجياته التي لا تنتهي تشغل المساحة مع الحمالين الذين يسيطر عليهم الارتباك خوفاً من كسر شيء.. ويشرف الساكن على وضع الأثاث جنباً إلى جنب ثم صف ثان حـتى يعلو السيقف ويغطي المساحة كلها والساكن قد اختفى تماماً وسط تلك الحاجيات، هذه هي المسرحية، اللامسقول ورؤية الكاتب واضحة تماماً من خلال فلسفته "الموت والعدم في مسرحية ميدية كان الموت واضحا .. وفي هذه المسرحية يكون العدم هو النتيجة المرئية والرمز يؤول إلى معاني كثيرة من تلك الحاجيات فكل إنسان يمكن أن يفسر كل قطعة بما يراه والإحساس إجمالياً لدى الكاتب هو الإحباط

الناتج عن جبروت البشر أمام عدم احتمال البعض منهم فالحياة في نظره درباً من العبث.

إن هذا النوع من الدراما برغم العبثية التي تحكمه، إلا أن الرمز كان واضحاً فيه فهي دراما رمزية أصبح للرمز فيها مكاناً أكثر مركزية بل أنه في الواقع يجعلها تشكل وجه المسرحية بأكمله، ويونسكو يعد واحداً من كبار روادها على أنه لا يعترف بهذا المسمى الشكلي، حيث يطلق على مسرحه تسمية عكسية يطلق على مسرحه تسمية عكسية المسرح المضاد"

لقد بدأ يونسكو نشاطه الأدبي ببعض القصائد ذات النبرة السيريالية الواضحة وكان في هذا متأثراً بالكاتب "ميترلنك وفرانسيس جام" ولكنه كان دائماً يؤكد أن تأثير السيريالية عليه كان ينحصر في إنها كانت مجرد قوة كررته من التقاليد الأدبية الموروثة وأنه بعد ذلك سلك طريقاً مختلفاً.. هذا واضح في ذلك الاتجاه الذي اتبع العبث وإنسانه الذي يمكن أن يتراوح في فكره وسلوكه بين النقيضين ولا يحكمه في هذا إلا قليل من المنطق يحكمه في هذا إلا قليل من المنطق بينما يمثل العبث والوحشية والتدمير وانعدام المعنى الجزء الأكبر من فكره وسلوكه.

واستمراراً لتأكيد المعنى عند يونسكو القتل والعدم" في مسرحية "القاتل" ١٩٥٨ حيث يجسد معنى القتل صراحة في نص سيطر عليه التفكك الواضح ولكنه أصر على رؤيته في معظم أعماله، وكانت اللغة إحدى أدواته بل إنها الأساس في كل أعماله حتى أنه يخاطب من



خلالها العالم في مسرحية "جاك" على لسان إحدى الشخصيات "آية أيتها الكلمات كم من الجرائم ترتكب باسمك.. فقد كان أسلوب يونسكو السيريالي حيث تسمع الكلمة الواحدة تتطق وتتردد بطريقة مملة ٠٠ وكنذلك كلمات جديدة بشعة تهز الحواس.. كما أن اللغات الأجنبية تفرز الكلمات تبادلياً فيما بينها ٠٠ فقد كانت اللغة تستخدم بطريقة جديدة شاذة غير معتادة بالإضافة إلى ذلك كانت الطليعة الفرنسية ماضية في إخراج مسرح همجي مضاد للمجستمع ومطساد للسيكليوجية" والشخصية في مسرح يونسكو مفككة" والهوية محطمة.. الهدف النهاية التشاؤمية . . القتل أو العدم وكلاهما وجهان لعملة واحدة.. الإحباط والتشاؤم.. في عالم فقد الطريق.

لقد كان يونسكو كغيره من الكتاب لم يولد مع أوّل إنتاج له بل إن فترات من الزمن كانت قد سبقت في حياته التي شملها التأمل في الأدب.. في الأوضاع الاجتماعية وفي النظام الكوني بصفة عامة.

لقد حاول يونسكو قبل أن يثبت تواجده على الساحة الفنية أن يكتب أعمالاً ولكنها لم تر النور.. ومع ذلك فإن وراء العمل الأدبي الذي بدأ به محاولاته إنسان يملك حياة زاخرة بالأحداث والانف الات والآلام والأحلام.. فكانت أول ذكرياته عند الصباهي الوحدة.. ثم الموت، وأجمل ذكرياته في الريف حيث وأجمل ذكرياته في الريف حيث عاش مكتشفاً حقيقة كانت عنه

غائبة.. الموت الذي يعد نهاية حتمية مطلقة لكل إنسان وهذه كانت نظرة تشاؤمية أضرزت داخله الشعور بالعدم وهما الازدواجية التي شيد عليها مسرح أراد من خلاله أن يثبت للعالم أن العبث هو اللغة الوحيدة التي يتعامل بها البشر وأن لا جدوي لحياة يحكمها مثل هذا القانون أو الأسلوب فكان الإنسان وحده في عالم لا يرحم وحتمية الموت الذي يأتي على كل شيء ودورة الزمن الذي يمضى بلا رجعة ومظاهر المدينة التي أفسدت مظاهر الطبيعة وبساطتها .. فقد كانت فكرة الموت عند يونسكو متكررة باستمرار في مسرحه فكان القتل يختم في مسرحيات.. الدرس وأحلام شوبير والجثة في اميدية والقتل المتكرر في مسرحية "قاتل بلا أجر" فالكلمة الأخيرة التي يقولها بيرانجية للصحفي في مسرحية "الماشي على الهسواء" أريد أن أشسفى من الموت.. لكن في مسرحية "الملك يموت" كان الموت هو فكرة السرحية كلها.. فالمقصود هو الموت بشموليته حيث يقول يونسكو عن تلك المسرحية " هذه المسرحية محاولة في تعلم الموت".

لقد عبر يونسكو في مسرحه عن عبث الإنسان ولا معقوليته التي أفقدته التوازن العقلي لكي يسلك دروباً مستعرجة لن تصله إلا إلى الهلاك. إن إنسان اللامعقول هو "سيزيف" الذي وصفه البيركامي بأنه يكره الموت ويحب الحياة ويعصي أوامر الآلهة التي حكمت

عليه بأن يرفع حجراً إلى قمة الجبل وكلما بلغ الحجر القمة انحدر إلى أسفل. لكي يعاود سيريف الكرة مرة ومرات وإلى الأبد. وهو يعلم أن عمله عبث لا جدوى منه وشقاء لا هدف له. ولكنه يعلم أيضاً أن بطولته في القيام بهذا العمل لأن التخلي عنه معناه الانتحار.. وهو يكره الموت ويحب الحياة حتى لو كانت الحياة بهذا العذاب.

إن أعمال يونسكو تعكس بوضوح ميله لفلسفة ما بعد اللاوعي.. وما بعد اللاوعى الميتافيزيقية .. أي فلسفة الحلول الخيالية أو اللاحلول ، لقد كان يونسكو يعنقد مثل الفريد جاري بعبثية محاولة البحث عن الحقيقة.. وغالباً ما كانت مثل تلك المحاولة تؤدي في مسرحيات مثل مسرحية "القاتل" إلى طريق مسدود وهو الموت حيث يحاول "بيرانجية" أن يكشف حقيقة تلك المدينة الضاضلة التي وصلت إلى جميع الحلول لجميع المشاكل حتى مشكلة المطر .. والتي لم تبق فيها مشكلة واحدة إلا مشكلة الموت. وينتهى به البحث إلى طريق يعترضه "كائن" لا يقبل من بيرانجية أية تبريرات فلسفية أو أخلاقية أو قانونية أو اجتماعية أوعقلانية لعدم قتله.. وينتهي الأمر بمقتل بيرانجية ، ويظل لغز الموت يخيم على المدينة الفاضلة.

لقد انتفع يونسكو بالكثير عن عناصر السيريالية .. ولكن الأرضية الفلسفية لأعماله كانت تدين بالفضل لألفريد جاري والباتافيزيقيين،

إن يونسكو ومن مسعسه من رواد العبث كان يسعى إلى تثبيت ذلك الاتجاه العبثي في أذهان المشاهدين. وهو أنه من الصحي عصبيا ونفسيا وعقليا أن نواجه العبث في حياتنا بكل صراحة وأمانة وأن نعترف على أسبابه وخصائصه حتى يمكننا أن نتفاداه أو نتخلص منه.

المراجع:

۱- بامبر جاسكوين- الدراما في القرن العشرية- ترجمة: محمد فتحي- دار الكتاب العربي للطباعة والنشر- القاهرة- (ب.ت).

٢- جلال العشري- لن يسدل الستار- الهيئة المسرية العامة للكتاب- القاهرة ١٩٨٨م،

٣- نهاد صليحة المدارس المسرحية المعاصرة المعرية المعاصرة العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٢م،

3- نهاد صليحة- الحرية والمسرح- الهيشة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ١٩٩١م-

٥- نبيل راغب- المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبشية - دار مصر للطباعة - القاهرة - ١٩٨٤م،



الشاعر وليد القلاف ، التقليديون لم يفقدوا مواقعهم حتى يدافعوا عنها



البيان- خاص

تتميز قصيدة الشاعر وليد القلاف بأنها متمسكة بجذور أصالتها رغم كل عواصف. الحداثة التي هبت على الشعر العربي.

البيان العدد ٤٤٣

الشاعروليد القلاف مقتنع بأن الرسالة الأدبية للإبداع لا يؤديها إلا نمط كلاسيكي مدرك لجماليات وأبعاد وقواعد اللغة العربية. الأمر الآخر الذي يتميز به أسلوب الشاعر وليد القلاف أنه مغرق إلى حد الوله في القصائد الوطنية، فالكويت هي محبوبته التي يتغنى بها ويعشقها عشقاً لا حدود له.

ترى ما الذي يقوله شاعرنا المقالف عن كل هذا الحب ... وعن استلة أخرى وجهناها إليه في هذا الحوار؛

* يصر الشاعر وليد القلاف على النمط الكلاسيكي في الشعر في وقن قفز الشعر فيه إلى مراحل من الحداثة غير معقولة. أين تكمن المشكلة في الواقع الشعري؟

- لست ناقداً أدبياً بما يكفي لكي أتحدث بالمصطلحات الأدبية التي جاء ذكرها في سؤالك، إلا أنني أحرص كل الحرص على كتابة القصيدة التي أحاول من خلالها إرضاء أكبر عدد ممكن من الناس، وإن كان إرضاء الناس غاية لا تدرك.

* يبدو أن أصحاب التوجه

التقليدي بالشعر تراجعوا ولم

بأن يدافعوا عن مواقعهم بشكل جيد..

إلا هل تؤيد هذا الرأي؟

- لا أؤيد هذا الرأي، وعسدم التأييد مرده إلى أن أصحاب هذا التوجه لم يفقدوا مواقعهم لكي يدافعوا عنها، ولو عدنا إلى معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين لاكتشفنا الحقيقة.

* يقول عنك الناقد الدكتور سليمان الشطي في كتابة الجديد «الشعر في الكويت؛ أنك يتداخل عندك العاطفي بالوطني .. وفعلا فإننا نراك عندما تكتب قصيدتك الوطنية فإنك تحشد كل طاقاتك العاطفية، حتى لتبدو وكأن حبيبة العاطفية، حتى لتبدو وكأن حبيبة ساحرة الحب تتجلى أمامك.. فهل هذا ما يدفعك لأن تتخلى عن أعراض الشعر الأخرى في شعرك؟

- اسمح لي في البداية أن أقبل الدكتور سليمان الشطي في جبينه، لما قاله عني في كتابه القيم، أما فيما يتعلق بتداخل الجانب العاطفي بالجانب الوطني فهذا أمر طبيعي، لأن الوطن هو الحياة بكل جوانبها التي من بينها الجانب العاطفي، وبما أن الوطن هو الحياة فمن الطبيعي أن الوطن هو الحياة فمن الطبيعي أن الوطن هو الحياة فمن الطبيعي أن تتسع آفاق القصيدة الوطنية لكل

جوانب الحياة.

ألله في الخليج اليوم ينتشر الشعر الشعر الشعر الشعبي بكثرة على حساب الشعر الفول الفسميح حتى أن جمهور الأول أصبح أكثر من جمهور الثاني.. كيف تفسر هذه الظاهرة وما أسبابها؟

هذه الظاهرة هي ظاهرة طبيعية ومنطقية ولم تأت من فراغ، لأن الشعر الشعبي أو العامي يكتب باللهجة التي نتحدث بها في البيت والشارع والديوانية، ولا تحتاج هذه اللهجة إلى مطالعة أو بحث في كتب اللغة والأدب، أضف إلى ذلك الجهود السخية والمخلصة التي تبذل من قبل القائمين على هذا اللون الجميل من الشعر، لذلك أصبح انتشاره أمراً الشعياً ومنطقياً.

الكويت هي محبوبتك .. كم قصيدة تغنيت بهده المحبوبة وهل لك أن تقتطف لنا أبياتاً من هذه المتراثدة

- لست أدري ما عددها، وعدم الدراية لا يعني الكثرة، لأنني من المقلين في الكتابة، وهذا مقطع من إحدى قصائدي أهديه لأعزائي القرّاء:

الدكتور سليمان الشطي في حبينه، لما قاله عني في حبينه، لما قاله عني في كتابه القيم، أما فيما يتعلق بتداخل الجانب الوطني بالجانب الوطني في في الحان هو الحياة بكل حوانها.

وللمعالي طريق فيك أعرفه
وما جهلت إذا غيري به جهلا
مشيت فيه مع الآمال مرتدياً
من ضوئها العذب ما يستوجب العملا
ورافعا راية الإيمان مكتفياً

بها ضياءً يجوبُ السهلَ والجبلا ما عدتُ أعبأُ بالليل البهيم وقد

رأيت فيك من الإشراق ما كملا ونلت في قلبك المعطاء متسعاً تمنت الأرض لو كانت له مثلا وكيف لا أبصر الغايات ماثلة وكيف لا أبصر الغايات ماثلة والبدر بين يدى آفاقنا مثلا

وفوقنا الجدلُ ازدانت سحائبهُ
فعانقيني ثكي أستمطر الجانلا
وأجعل الحب أنهاراً تسيرُ بنا
إلى الجمال الذي بالعفة اغتسلا

أحرص كل الحرص على كتابة القصيدة التي أحاول من خلالها إرضاء أكبر عدد ممكن من الناس، وإن كان إرضاء الناس عاية لا تررك

وحوُلنا الشوق يبدي من تألقه خمائلاً تسحر الألباب والمقلا وأنت في أعين الأيام زنبقة وفي مسامعها الشعر الذي جزُلا وفيك من روعة الإبداع ملحمة وددت لو كنت في طياتها جملا

كانت وما زالت الأجيال تقرأها وترتدي من سناها الساطع الأملا * سمعنا أن والدك رحمه الله كان شاعراً أيضاً هل تأثرت به؟

- لقد كان والدي -رحمه الله رحمة واسعة - هو المدرسة الأدبية الأولى التي تعلمت فيها الشعر، فلم ازل أذكر جلوسي معمه وأنا طفل صغير، ولم أزل أذكر السعادة التي كانت تغمرني وأنا أستمع إلى قصائده الشعبية التي كنت أراها بأم عيني دون أن أفهم معانيها، وما ذلك إلا لرغبة شديدة تدعوني إلى الجلوس معه، وكأن الطير فوق رأسي.



مفارقة الشريف الرضي رغباته وصبواته وتناقضاته

بقلم: عقیل یوسف عیدان (الکویت)

تكمن "مفارقة" الشاعر محمد بن الحسين بن موسى، الملقب بالشريف الرضي (٩٦٩–٩٦٥) في هذا العناء الكبير الذي يصل درجة المأساة؛ رغبة عارمة في البوح بمسرات الحياة الحسية، وكبت قاس شديد الصرامة، انطلاقه للتمتع بطيبات الجسد والإبحار في جغرافيته العجيبة، ومنع بات لا رجعة عنه بالمرة، قلب فيتي عاشق منتيم وعنقل راجح متماسك ممتلئ بالفضيلة والعفاف والكبرياء.

هذه هي مفارقة أو مأساة الشريف الرضي؛ قلب الشاعر المعروف بنزواته ورغباته وصبواته وتناقضاته، وعقل المفكر الذي يقيس كل شيء بميزان النظرة الاجتماعية، العقل الذي ينحدر من أرفع نسب والذي رُبّى ليماجد الخليفة:

عُطْفاً أمير المؤمنين، فإننا

في دوْحة العلياء لا نتضرُّقُ ما بيننا، يوم الفَخَار تفاوتُ،

أبداً كلانا في المعالي معرق إلا المخلافة ميرتك، فإنني

انا عاطل منها، وأنت مُطوق (۱) هكذا وقع الشريف الرضي في المُحال. ما الذي يفعله؛ أينطلق مع قلبه صوب أرض الجسد ليبحر في هضابه وجباله وسهوله ووديانه وغموضه، أم يركن إلى التاكل والتفلسف والقناعة، ما دامت الرغبات فانية، والجسد فان، وكل شيء، ما خلا الله، باطل؟

أيدع نفسه على سجيتها، كما فعل من هو دونه موهبة من الشعراء، فيحب دون وجل ويعشق دون خوف، ويأكل من أثمار الأنثى واصفاً لذة ما يأكل راسماً بمتعة ما يرى، دونما رقيب اجتماعي غليظ يترصده؟ ولكن كيف ذلك. وهو سليل الحسب الشريف، وهو المتلئ كبرياء وعلماً.

هذا هو التناقض المأسساوي المجارح والمرعب الذي عاشه الرضي بكل كيانه وعقله وخلايا قلبه، عاشه ليتعذب ما بين فعل اجتياز الحواجز وفعل الاستناد إلى عبارة المنوع الكبيرة. إنها حال لا تسر صاحبها، ولا حتى أعين الناظرين.

ولكنه كأي شاعر، لا يستطيع أن يفعل شيئاً لرغباته اللاشعورية الدفينة، ولا لرسوماته المدفونة في أعماق الروح وتجاويفها، ولا لآماله التي سبجنها ونسي- في غمرة ارتباكه الكبير- أن يطلق عليها رصاصة الرحمة،

وهكذا نزف الشريف الرضي شعراً لا أرق منه ولا أجمل ولا أعذب ولا أصفى، ولا أصدق ولا أشفى، شعراً مليئاً بصور الموعد المسروقة وقبلات الحبيبة التي يبست في آخر لحظة، وكلمات العشيفة التي من في ضاعت، دونما أمل، في فصول الزمن، وساعات الوصال التي أودعت في غياهب السجن دونما سبب مفهوم وديار الحبيبة التي أضحت نهباً للبلى ونهباً للهجران:

وثقد مررت على ديارهم،

وطلولها بيد البلي نَهُبُ

فوقفت من لَغب فوقفت من للعب فوقفت نيض فوي، ولج بعد الركب

وتلفَّتت عيني، فمن خُفيت

عنها الطلولُ تلفتَ القلبُ (۱) ولكن الخلاص الشعري لا ينفع كثيراً، فالوقوع في براثن الممنوع كان شركاً. فها هو يصف النهر في عذوبته دون أن يستطيع الشرب منه، ويصف بدقة الثغر الفاتن، وهيهات له أن يطبق طقوس العاشق السحرية. هو في قمة الحب، دون أن يفارقه التُقى:

بتناً ضَجيعين في شُوبْي هوى وتُقى، في يُلفنا الشوق من فَرْع إلى قَدَم في المسترالريخ كالغيرى تُجَاذبنا على الكثيب فضول الريط واللّمم على الكثيب فضول الريط واللّمم يشي بنا الطيب أحيانا، وآونة

يضيئنا البرق مجتازاً على أضم وبات بارق ذاك الثغر يوضح لي مواقع اللشم في داج من الظلم (٣) ولكنه في موضع آخر، يكون أكثر قابلية على تجاوز المحدور إلى الفعل، إنه لن يرى موضع القبلة فلا يقبل، بل سيفعل، ولكن كيف؟ إنه مثل الطائر الوجل، فانظر أي خوف؟ وربً يوم أخذنا فيه ثذّتنا

من الزمان، بلا خوف ولا وجل كنا نؤمله في الدهر واحدة

فجاءنا بالذي يُوفي على الأمل ورب ليل منعنا من أوائله

إلى الصبّاح جواز النوم بالمُقلَل بتنا ضَجيعين في ثوب الظلام كما لفَّ الغُصينين مَرُّ الريح بالأُصلُل لفَّ الغُصيئين مَرُّ الريح بالأُصلُل طُوراً عناقاً كأنّ القلب من كَتَب يشكو إلى القلب ما فيه من الغلل وتارة رَسَفاتٌ لا انقضاء لها،

شُرْبُ النَّزيفِ طُوكِي عَلاَ على نَهَلِ

وكم سرقنا على الأيام، من قبل، خوف الرقيب كشرب الطائر الوجل (١) لقد كانت "عندابات" الشريف الرضي، رغم ما فيها من عدوبة شعرية نادرة، لم تورث صاحبها سوى الرغبات المسورة، والتمزق، والشوق الملقى في غياهب الجب.

ومع ذلك، ومن كل ذلك، انطلق صوت الشاعر ليحيل العطش إلى رواء والصحراء إلى أرض خضراء انطلقت رقته لترسم شاعرها ولترسم نفسها، إن رقة الشريف الرضي التي ولدت من أقاصي الحرمان والمنوع واللاءات التي هي ميزته وامتيازه عن سواه:

يا ظُبِية البان ترعى في خمائله،

ليه اليه اليوم إن القلب مرعاك الماء عندك مرعاك الماء عندك مبندول لشاريه

وليس يُرُويكِ إلا مَدُمَعي الباكي هبّت لنا من ريّاح الغور رائحة بعد لنا من ريّاح الغور رائحة بعد الرّقاد عرفناها بريّاك بعد الرّقاد عرفناها بريّاك ثم انثنينا، إذا ما هزّنا طَرَب "

على الرّحّالِ، تعللنا بذكراكِ أنت النعيمُ لقلبي والعذابُ له،

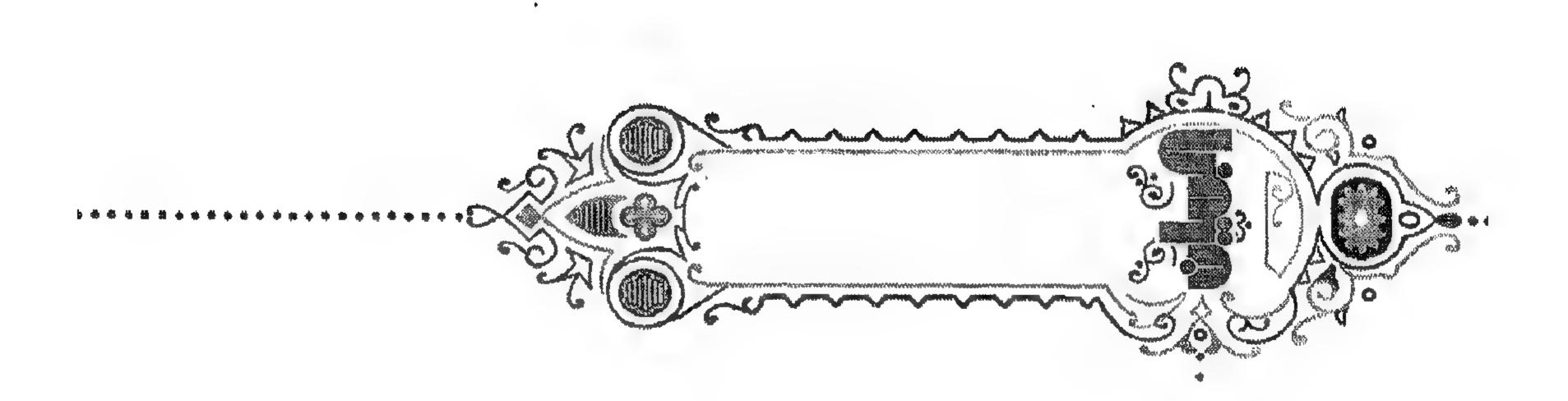
لُولاً الرقيب لقد بلغتها فاك يا حبدا نفحة مرت بفيك لنا،

ونطفة عُمسِت فيها ثناياك (٥)

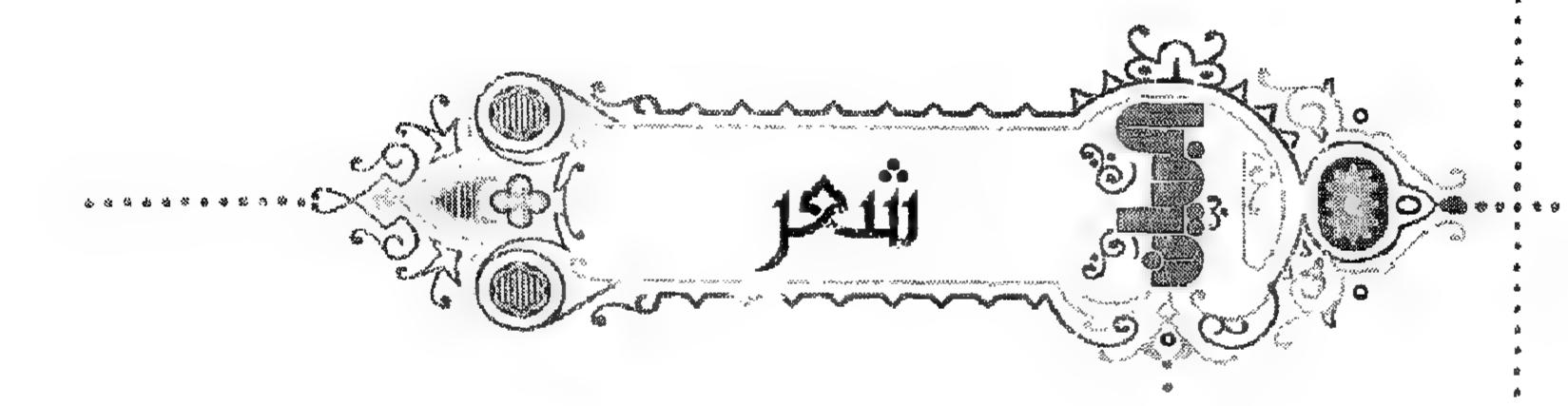
الهوامش والإحالات:

۱) الشريف الرضي، (ب،ت)، ديوان الشريف الرضي، ج، ۲ بيروت، دار صادر، ص ٤٢،

- ٢) المصدر السابق، ج، ١ ص ، ١٨١
- ٣) المصدر السابق، ج، ٢ ص ، ٢٧٤
- ٤) المصدر السابق، ج، ٢ ص ، ٢٢٢
- ٥) المصدر السابق، ج، ٢ ص ١٠٧ ، ١٠٨







"هي زيارة لتونس ترنم شاعرنا بهذه الأنغام"

شعر: د. سالم عباس خدادة (الكويت)

تونس ما أجمل أن نلتقسي لنميزج المغرب بالمشيري من رونق نمضيي إلى رونق لم يسرق العطرمن الزنيق لم تعرف الحرب ولم تخسلق

في لحظة يعرف عشاها أتاعلى رغم الدجى نرتقى بالحب، فالحسب إذا ما صفا وهوإذاشععلى روضه فالحب سرلو وعساه الورى

يلعب بي، يكســر لي زورقي ولم أجد في البرمن مشهق والذل قد ران على مفرقي والقتل بالجان من أحسمق يفتون بالبلوى ولم يدرك والمصادر علاقة النسبى بالمطلق

تونس ما هذا الزمان الشيقي ولم أجد في البحر من مسعف والخوفقد زلزل ليمهجستي فالقتل بالرجان من غاصب

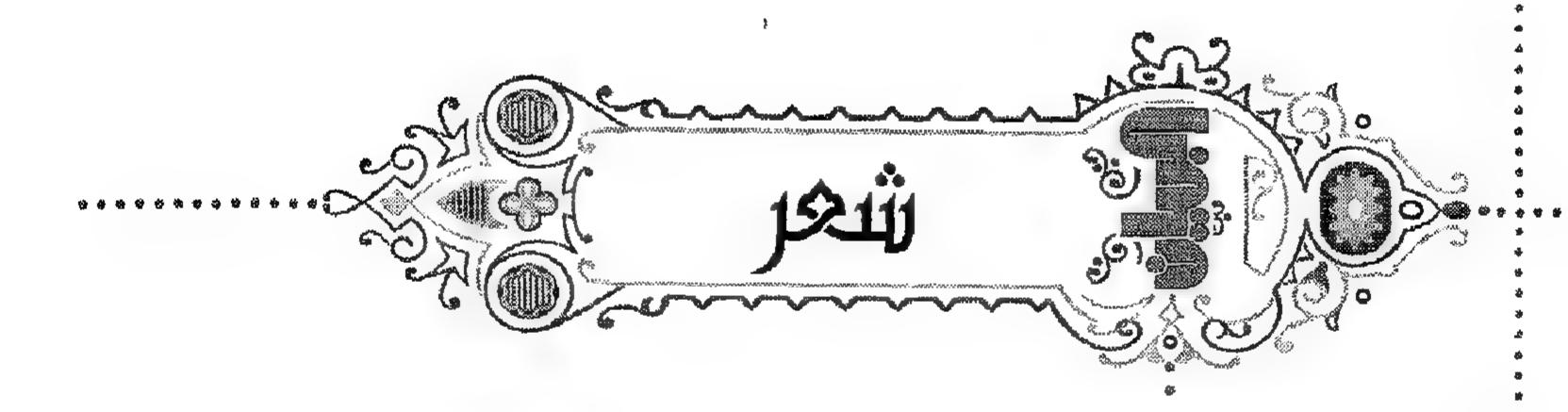
البيان العدد ٤٤٣

تونس يانهرالسنادافة صبى فؤادي في الغد المشرق هذاظلام حارف يه الحجا وتاه فيه المسترالتقى أين أولى والمدى قــاحـال من مغلق آوي إلى مغلـق من يضتح الباب الكبيرالذي يوصده اثنان سوى الأخرق ف صولجان قاتل للسانا وثعلبان في ثياب التقسي

تونس يا أنشـــودة حلوة يشدوبها الشائق للشيق حبيبتى كيف أغسني لها ومنطقى صاربلا منطق وأحرفى مغموسة في الأسى منزوعة من شوقها المحرق وكل آمالي مسروقة وفجري المسجون لم يطلق

فقد تعود الشمس تحوالحمى ويعتلي هام الذرابيرقي

هيااغسلي روحي من يأسها وحلقي في جهوها حلقي



متاها را روسي ا

شعر: د.عبدالله بن أحمد الفينفي (المملكة العربية السعودية)

وأسسيسرُو. أسسيسرُواحسملني، قسسدرُا، قسسدرُا، وعلى كتفيه رئي قدري

سِسينسزيف يُؤسَّطِرني آنسا
آنسا
ونفرتينتي بدرى التاريخ تدون في طلاسم موعدها الأثري ويسيسربي المجهول إلى المجهول بسلازاد بسلازاد بسلاراد وبلامساء وبلامساء

هأنا أبداً وحدي وهنا وحسدي أبداً

البيان العدد ٤٤٣

سيسسيرُبي السيرُبلا أثر...
في تَـوْتِ الـتَـرُوةِ
مسستني
مسستني
حُـمنَّى العُرْي الملعون
اغـستـالتني
في مُـدَيْتِها
أوْلَى ثمُـرِي

فــــاذا الداوي من غــصنن الخلد براحـــة أيتامي براحــة أيتامي يكتساخ شـداه على سـاري وتري

وإذا مسوتي..
ويناديني:
أوليد الموت
بيتسيم المولد

ابنسك العيد العيد الكتسك الكتسك الكتسبت الكتبت الكتبت الكتبت الكتبت الكرم شفة الحبر في المائة حال عاد العيد. في المن ولا سلد وي المن ولا المن ولا سلد وي المن ولا المن



عُـودُ الأعـيادِ هـنـاكُ سـوى طفل سـوى طفل يتارجح في عُـمـري؟١

رحلت كل الأعياد بخارطتي تسطوي وي ريف الفلسوي ريف الفلسوال في المطاوي في في المطر المطر

ولهاسفني سارت جُرزا ولهابحسري ولهابحسري بيحن إلى نائي جُسرري

قلت، لما هبطت طيري في واحسة قلبي الكسسر،

يا مسوت، سسائتك أنقسدني أنقسدني مِنْ سكين الصوت الخسار!

> مِنْ مسوتِ حسياة الاكسسالموتِ.. حسياة / مسوتٍ مِنْ بشسر

فمتاهات أوليس بحسر لجي بحسر لجي وبقساع البحسر توارت أصساداف الحسد أصساد

آمسنست بأنَّ منامي ليَّ أشسهي منها مش شهري هذا مِنْ فِكُرِي

آمسنست العستسمة أعلى في أفقي أفقي من كل عناقسيد من كل عناقسيد ور المسئور

من كل لواءِ شكسبير/ منتئب "، يخصفق في يعخصف في على لحن الناي الحجري

به واهٔ
یکنی لیسلاهٔ
یمنی لیسلاهٔ
یه فسی لیسنی
ته فسی لیسسلاهٔ.
هسسواهٔ
یطل پره سرهٔ طائرهٔ
کفراب البین علی الشّبر

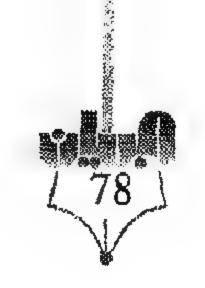


آمنت بان السوقت - تبوخ دواتي - درب فسي الا درب الا درب أو أو أو قدم عمياء ترقح مِن خطر قدم عمياء ترقح مِن خطر والسي خيطر

لا الفجر الصادق يلقاني في ردهة هذا المبنى التاريخي ولا قسري

إني أتلطن في المؤماة بلاعثق جـاثات عنقي. ولقد أتلطن شبابي ولقد المقت شبابي إذ صدقت كاتبابي ثم نظرت هناك هنا. وبلاعينين. بلانظر

وهـوالحُـب، فاسلم نسلم. فاسلم نسلم نسلم نسلم در لكن حسبي،



ك"قِــمــانبكِ" و"ألا هُبي"... أبيــاتاتتــرى منتــد

قـــالت:

إن تحكم من خــوادي،

تهــزم من الحــيـرة

فــي

وفي سِــفــرالأيام
وفي سـَــفــري:

إنى أسلمت عنائى الساري منك. الضاري لغسار. ومسسيت على فمسسيت على ظللسي السذاوي بشرى الخصر ا



حورر في رانعابة

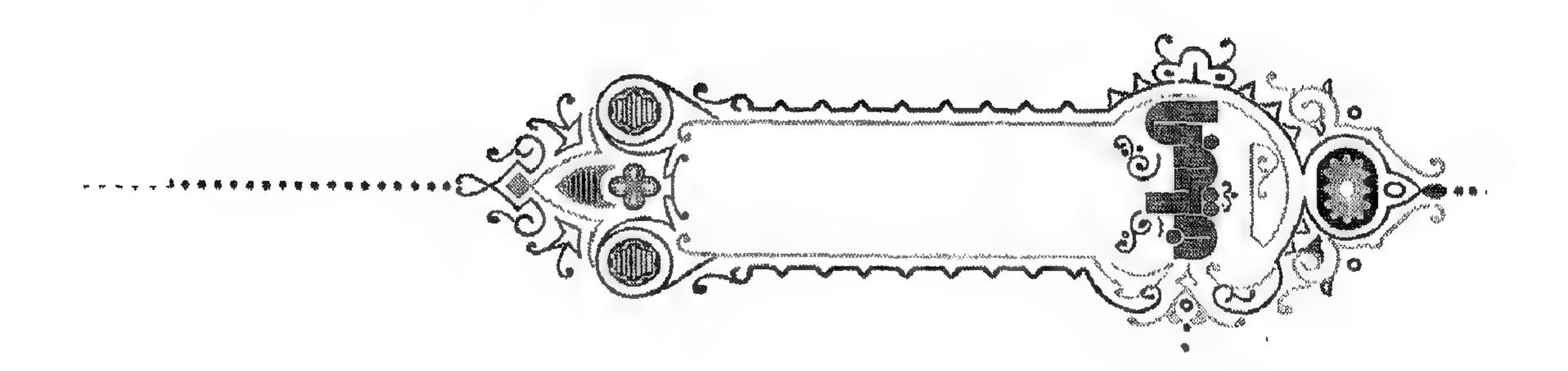
شعر: رجا القحطاني (الكويت)

أقبيل الشعلب يشكو للأسه مستفيض الغيظ مملوء الكمد يأخل العبرة منها المجتهد دون لغو حيث تأتي بالشهد

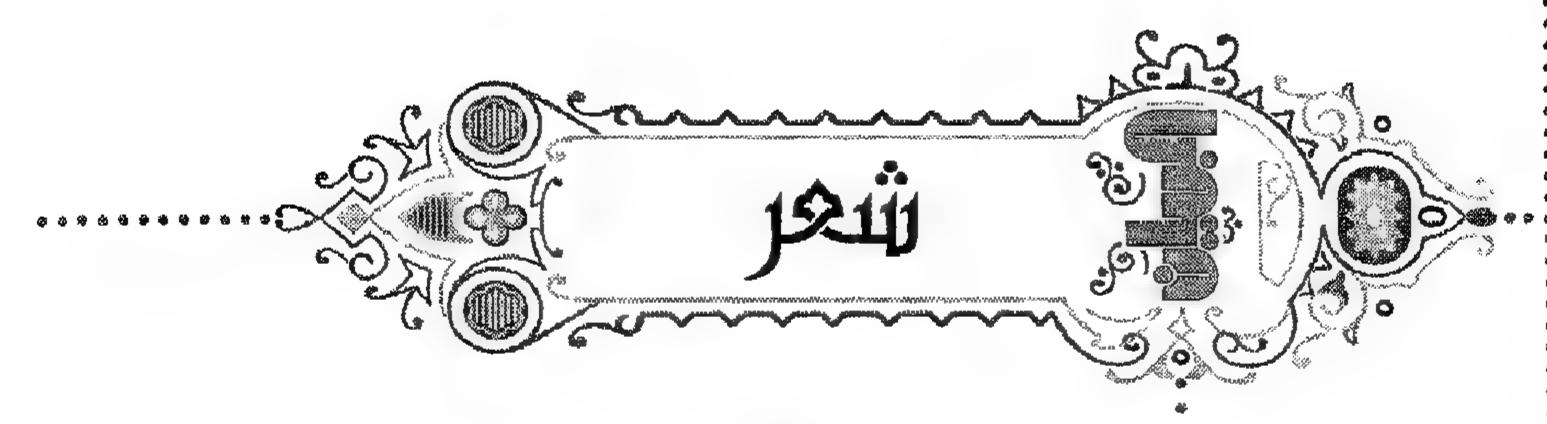
لبس الضعف قتاعه أوارتنى وتباكى بدموع المضطهد قال في صوت ضعيف إنها من وراء الصوت مكرم تعقد ملك الغسابة إنى ظافسر بذكساء لا يبساريه أحسد هاأنام سلوب قدر، ضائع ضيعة الشاء إذا الراعي رقد عالم الغاب يريني غضفة ويساويني بأخسلاط البلد فطنتي الكبرى تلاشى شأنها وابتكاراتي طويلات الأمسد وحسساباتي إذا الخطب انبرى ومسهساراتي بتسفكيك العسف أطرق الليث قليالاء كارها جرأة الثعلب موفور الحسا أزهرالذيل لماذا الحقدهل منه تشتق التمادي في الفند أنت فرد ضمن أفراد الحمى إن تزد فهما فكن نعم الولد هذه النملة تجني قصوتها هذه النحلة تسحى جسهدها

البيان العدد ٤٤٣

ها هوالبلبل أوهي طائر يخرس الأطيار بالصوت الغرد والغديرالعدب يسقى هادئأ هل أفاد البحرفي قذف الزبد حكمة لمينتفع منهااللا خاسرمن يحتويها للأبد وأياد تقت في امنة ليسمن واهبها فضل ويد أنت تحوي قدرة نحت اجها وسواها قدرات تعت مد فيت واضع وتخلص من "أنا" لست في أدنى ولا أقبصى العدد ا







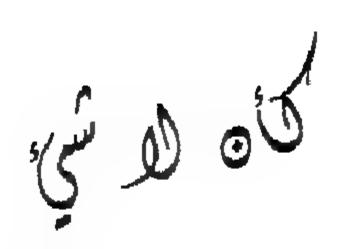
برور

محمد جابرالنبهان (الكويت)

أطرق مسماراً في الحائط، الحائط منذ الله الواقف صمتا، هذا المه منذ سنين يحلم بالمسمار.

أطرق مسسماراً في البرواز الأول، ينكسبرالأول، ينكسبرالأول، والشسائي/ الشسالث. والشسائد. والصورة، تخرج من ضلع البرواز.

الصورة: عارية فوق الحائط
- الحائط هذا المهملتحت المسمارتماما
- المسماراتماما
- المسمارالصدئ-

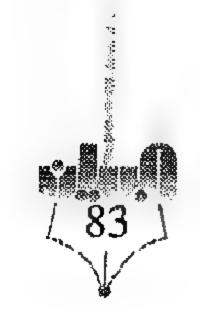


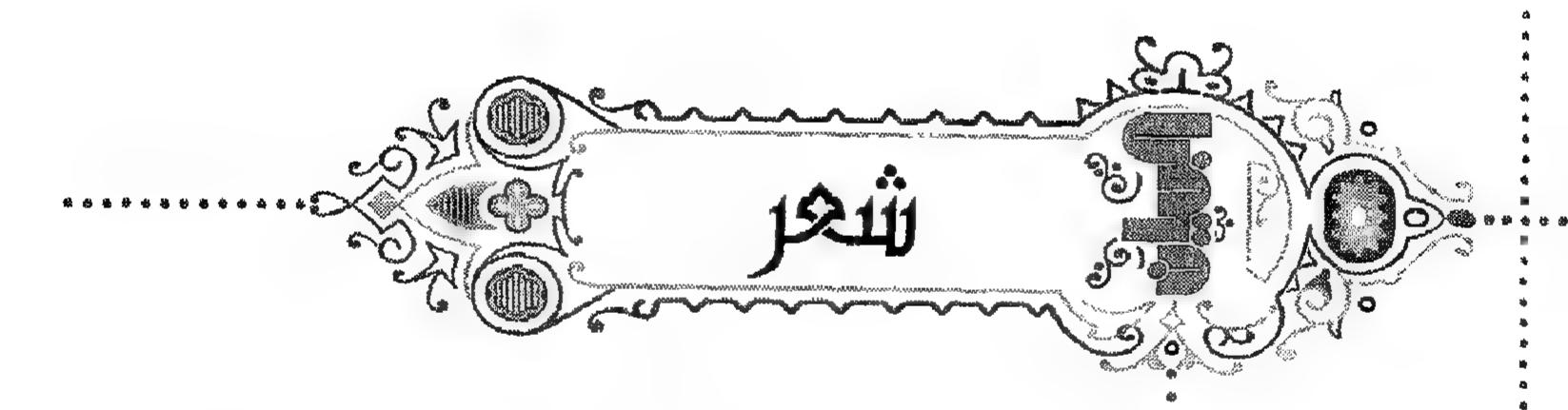
كلُّ شيء كـــان لم يكنَّ:

لا المساء المساء الساء المساء المساد المساء المساء

كل شيء كان لا يكون السلماء السلماء التي استقطت من يكي ..
السلماء التي سقطت من يكي ..
لا المرأة / الحام ،
لا قبلة الجمر،
لا الخسم ،
لا الخسم ،
لا الجسد ، السلم ، الأريكة ،
لا صرخة في الجدار .

كل شيء كان لا شيء الا الداكرة الا الداكرة. وجهك الداكرة.





ومضة رائعة من كتاب "قصائد من كوريا الجنوبية" وهو اختيار وترجمة د. كيم جونج دو، وإشراف د. أحمد درويش و د. يوسف عبدالفتاح والقصيدة بعنوان:

هل تعرفين ولكر كي ولبسر ولبعير

للشاعر: سين سيوك جيونغ*

ياأمي
هل تعرفين ذلك البلد البعيد؟
ذا الأشجار الكثيفة
تطير الطيور البيضاء على البركة الهادئة
تشم الورود المحاذية للطريق
تؤنسك ألعاب الطيور
لا أحد في ذلك البلد البعيد
إلا النسيان فيه
والذي يبيض فيه

يا أمي هل تعرفين ذلك البلد البعيد؟ فل تعرفين ذلك البلد البعيد؟ نزلت متمهلة الجبل الشديد الانحدار/ نفهلي حين تنزلين!!

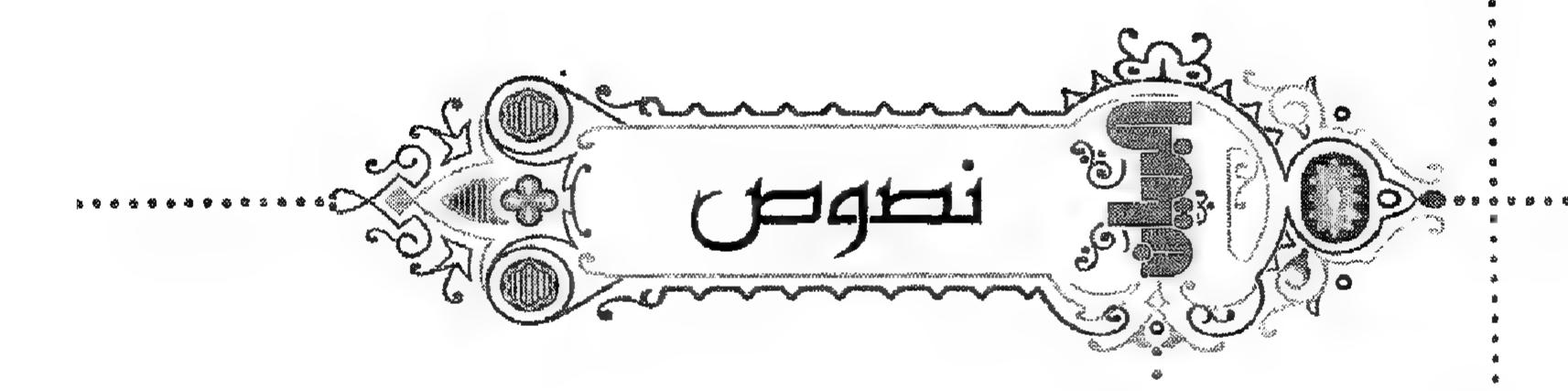
البيان العدد ٤٤٣

فالماعز الأبيض في الحقول الذهبية يرعى الهوينا

حتى غروب الشمس أما أنا فيأخذني طريق الذرة الصفراء
لأسمع خرير ماء من بعيد
أتعرفين ذلك البلد البعيد؟
لا أحد
لا تنسي يا أمي
دعينا نرجع بالخفين في ذلك الحين

يا أمي هل تعرفين ذلك البلد البعيد؟ يطيرالحمام في فضاءات شهرمايو حينما ينزل المطرخفيفأ سمع أصوات الطيور، ليست الطيور وحدها تطير غروبالخريف سيطير كي تصبح زهرة الكريز انتيم الجبلية جميلة إذا جاء الخريف سترفرف أوراق الجنكة الصفراء الشامخة في السماء الزرقاء يا أمى إذا جاء فصل الربيع هل تردين تفاحة قرمزية حمراء؟ أمي: هي حبيبتي يداها مخضية بالحناء وأكن لها نعم الوفاء أرجوك لا تقطفيها حتى نرى نحل البساتين ينجر حقول الشمس يضع أرزاق المساكين





فالرة

بقلم: ثريا البقصمي (الكويت)

في قـــاطرة وجـوه همـجـيـة ترصـد وجـوها اليـفـة اقــدام مـــــة تتــحــدث تحت مناضـد مـــدث تحت

*فيقــاطرة
عيون منتفخة
تمــشـط
شريط أشـجـار
زبرجــدية

سهول ملقحة
بدم وعالمساء
سهاء سحب موشهة
بأجنح الملائكة

*في قــــاطرة
حـقائب مكتنزة
أكـتاف مـقـوسـة
رجل يسـعل
امـرأة تعلن تقــزها
بتقطيبة بين حاجبيها



لندن-نيوكسل

الهفة

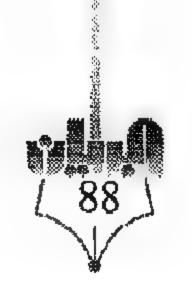
لوحـــةتوقظني تشدني من حـميـميـة ســريـري ســريـري من دفء الأغطيــة وحـضيف الشراشف

*تشتعل لهضنتي

لاقتحام بياض ورقة

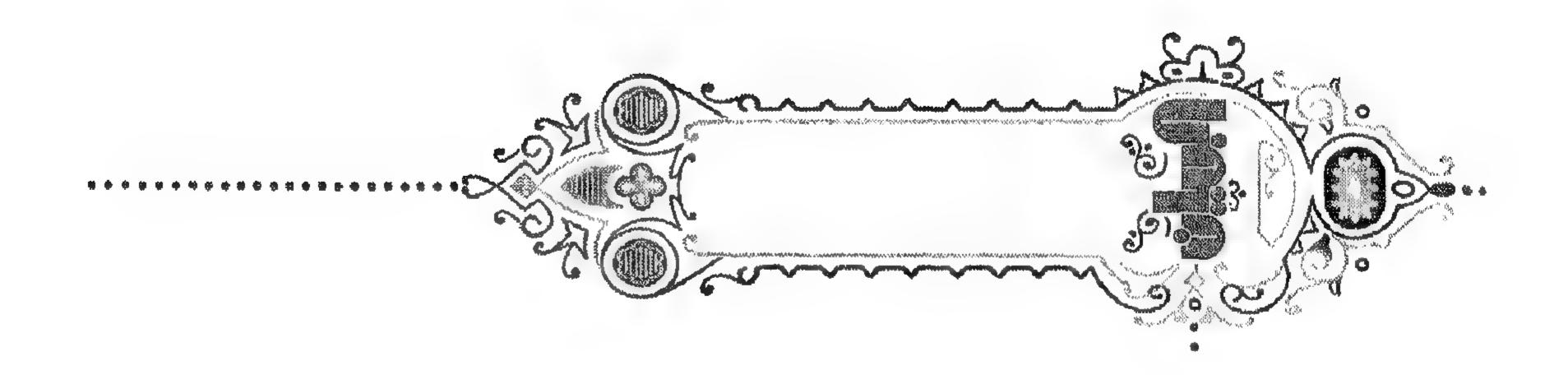
لفرشاة مضموسة
في مساء عكرته
ألوان البارحة

*خطوطتسشكل
وجهها يسه أنثى
شحوبها يسدمني
أمطرها بلون أحهر
يضج مرسمي

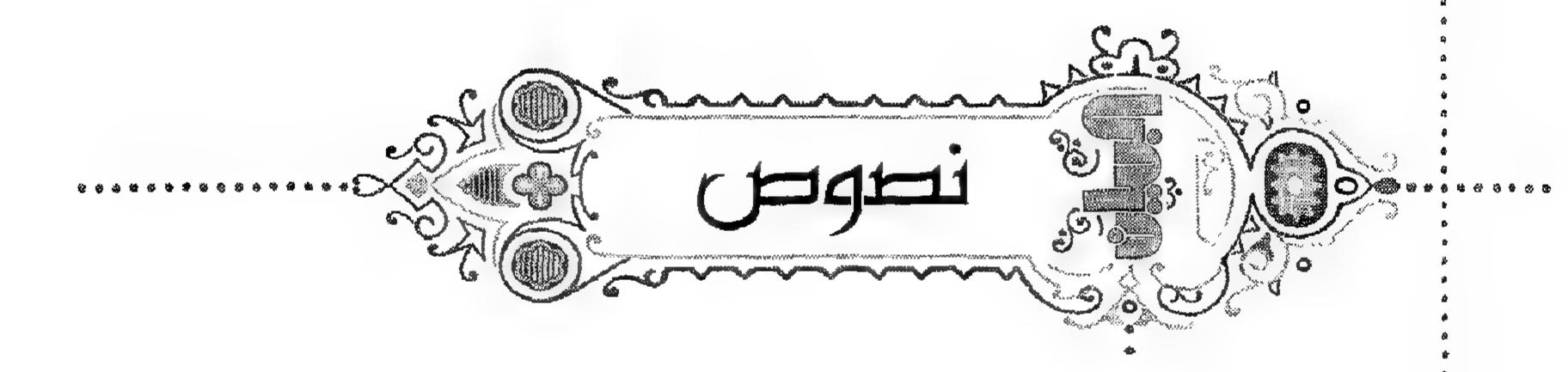


*أمسارسطقسوسي
في جسموح عاشقة
ركضت حافسية
في دهاليسزقلبها

المانيا-أسن







DIGITAL أو شهوة الذاكرة

بقلم: سعد الجوير (الكويت)

لست منطقي الاخرون لأن ينصت إلى الآخرون وأقول أنا المولود في ١٩٨٢/٦/١٦ وأسماني جدي "سعد"

وغيرهواسمه بعد عشرسنوات من مسولدي ا

قـــــول أقل كشيرا مما يكفي لعـزاء أكثر قليالا مما يكفي الأن أقول..

هنا مكان آمن لنشرالمن كرفي المسال لاتف ضبوس اخت کا سامی سامی سامی سامی سامی سامی اوراً یتنظط سامی اوراً یتنظط سامی اوراً یتنظط سامی وز فی عدینی قط عدوز فی عدینی قط عدوز ایت سامی اوراً اوراً

إنها ليستسطورا عشوائية اكشرمن كونها صوراً اخذت ب DIGITAL دمية ونسيت عسادة أخسد الأفسلام إلى الطبع وانتظار استخراجها بعد ٢٤ ساعة.

.. والولد الراكض في نها الراكض في نها الراكض في نها الراكض من ذاكا الراكض من ذاكا الراق المحسومة وهذا صيف عصي على دخول مرارات محسومة بالإضافة إلى فاتورة ضح الدماء فالمسافية إلى فالله فالأوردة في الأوردة والتي شرعت فاها كا حوت والتي شرعت فاها كا حوت والتي شرعت فاها كا الماكات والتي شرعت في الماكات والتي في الماكات والتي شرعت في الماكات والتي والتي

جـــداتي كــانت تحكي لي كــشــدا كــانت تحكي لي كــشــدا عـن الـبــــيت والأولاد والزوج الذي يتركه عند أصحابه ويعـود بجسده إليها،

ذات مساء صيفي عاد جداً مــاتت جــدتي.



كنت أحب الحسيسوانات أكستسرمن الكاكساو والعسيسد،

كنت صحيب أ صغيرا جدا وأنا أراهم على قارعة الطريق أو على الكراسي في المقساهي المكتظة أو في السيسارات المظللة على الشواطئ أو في السيسارات المظللة على الشواطئ أو في قسساء سلامار أو حتى في الجمعيات التعاونية

بين المأكولات المعلبة والدجاج المثلج في الأكياس يا لهـــؤلاء العــاشــقين السـفلة كم مــرة ســحلوا الحب من قــدمــيــه ١٤٤

للحصقائب أيضاً فعل في الروح وانعكاس عالى ممكنات المقلب وانعكاس عالى ممكنات المقلب والجسسسد. والجسسسائب يا لدهاء الحسقسائب كم مرة تدفعنا لإعلان السفر ولعن الإقسامة ولعن الإقسامة حتى الأسيوي الذي دفعها عني في المطار دمسعت عسيناه

ورفرف قلبه صوب بلاده



الحقائبة بالدهائها!"

الحسقسائب
ليست داهيسة بالمعنى
الحسقائب
الحسقائب
بريئسة من ادعساءاتي
غيرأن الآسيوي شهادته مجروحة دائمأ..

وأقسول الطريق طويلة رغم أني أعسرف أنهسا ليستكذلك.

اعستسدت أن أترك باب القلب مسوارباً لتدخل القطط والعسافير والسمكات الصغيرات ولا يزعجها أحد،

أدخن ســـجـــائر.... ليس لأنني أحب أمــريكا بل لأن (نجيب محفوظ) دخنها كل هذا الوقت ولم يمت حــتى الآن.



حبيبتي التي بعد دلاث سنوات من البحث والحب الانتفسيرادي

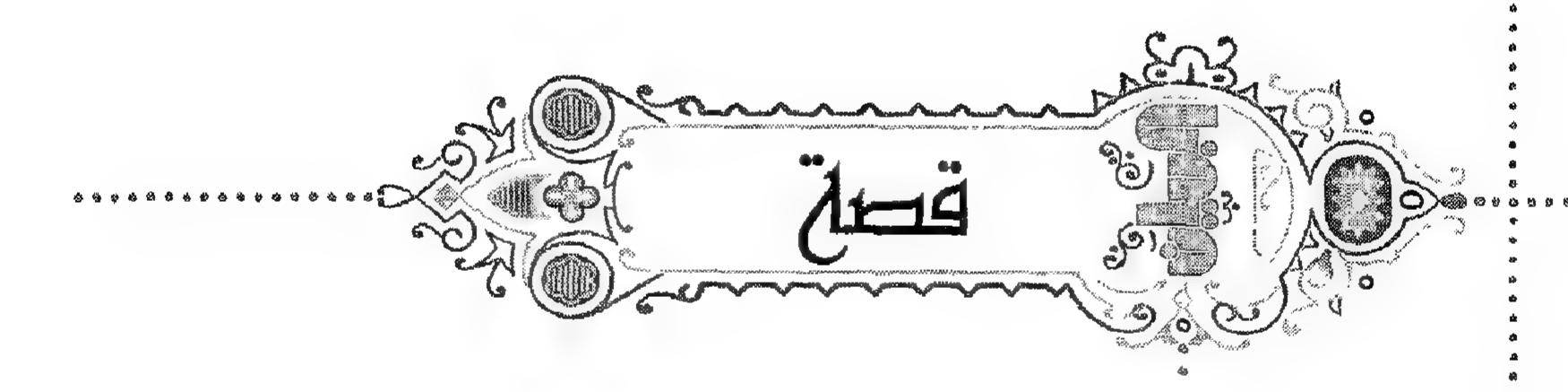
قالت لي: مازلت لم أفهم كيف لم يطردك أستاذ الأدب المملوكي من القاعة على الرغم من حماقتك ا

لا أحب النهاية ليس لأنني لا أحب ها بسها بسل لأنسني لا أحب الانتظار، بسل لأنسني لا أحب الانتظار، في السطريق إلى ق

كنت أذرغ الكون ذهاب أوذهاب أ الا يصح لنا أن نخسرج عن المألوف ذات تعسب سيسرود

لسديسدة كل الساعات بانتظار حبيب تي لسديسدة كل حبيب تي بانتظار الساعات

لينتـــهي كلهنا لا أحب أن أثيـرشهوة الذاكـرة



حقل من الأشواك

بقلم: باسمة العنزي (الكويت)

تنكمش أطرافها، تشعر بالبشاعة غير المعلنة للبناء الضخم، مر ربع قرن منذ زيارتها الأخيرة، الطفلة التي ودعت الممرات و الجدران و البياض المرعب للمكان، عليها أن تعيد صعود السلالم الخلفية للمرة الثانية و فتح الباب الصغير المفضي الى عوالم الوحشة بعد ربع قرن من الغياب!

كانت في العاشرة الآن هي في الخامسة و الثلاثين،مرت أزمنه بأحداثها و أشخاصها و تعاقبت فصول عليها عشرات المرات، كانت تزور شقيقتها الكبرى، الآن تزور صديقتها الحميمة، غدا لا تعرف من سيكون الراقد وسط ضباب الأسئلة المؤلمة في الداخل!

البناء ذاته لم يتغير، قبحه المستمد من ارتباطه بالمرض الصعب يجعل الجميع يستعيذ بالشيطان الرجيم عند مرور اسمه فقط في أحاديثهم العابرة مع شعور مبهم بالخوف،

السلم الحجري الخلفي يبدو متآكلا، تخطو خطوتها الأولى فى ظلام تلك الليلة الباردة و شعور بالانقباض يملأ قلبها، تتساءل كم عدد الذين مروا علي هذه السلالم!، لكل منهم حكايته الخاصة، منهم من ترك المبنى و عاش مكملاً باقي فصول الحكاية و منهم من لف بقطعة قماش بيضاء و غادر الى الأبد مخذولاً حزيناً بأطراف باردة و يد تملؤها وخزات الأبر!،

دخلت الكثير من المستشفيات للزيارة، للعلاج، للولادة، لأطفالها، لأفراد أسرتها، لمعارفها، لكن لم تشعر يوماً بالوحشة التي تشعر بها هذة الليلة وهي تحاول صعود السلم القديم الهرم الذي

نسي خطوتها الصغيرة، كأن جنيات الليل و أشباحه يحومون حولها بنزق، ثمة اتفاق غير معلن بين واجهة المستشفى الكئيبة و الأشجار المسنة من حولها، تردد لنفسها:

- لست فتاة العاشرة التي تخاف من الظلمة و حكايات الرعب و الأعين اللامعة المطلة من شسقوق الجدران المجهولة، أنت الآن ربما أشد ضعفا من قبل!

لسعة برد العجوزة تباغت

أصابعها، تتردد في الصعود، التوجس ذئب يعوى وسط صحراء روحها، تدرك أننا جميعا معرضون لأن ينهش لحمنا الطرى أنياب الأمراض المتوحشة،

لا وجود للزائرين، تنتظر أن يصعد أحدهم السلم، في هذه الليلة العاصفة من يجازف بزيارة الى مستشفى الداخل اليه مفقود و الخارج مولود ا

برق يناير و أمطاره،مصباح الشارع الباهت، غيمة سوداء معلقة تطل علي سطح المبنى،مواء قطة تغوص في برميل القمامة بحثا عن قطعة سمك أو جلد دجاجة تقيها جوع الليل،

رائحة الخوف التي تعرفها، رطبة و نفاذة، كرائحة معقم الجراثيم الذي تستهلكه بكثرة في منزلها، و تحتفظ في درج سيارتها و عملها بمناديله المبللة تستخدمها كلما وسوست لها نفسها باتساخ محتمل، تفتح باب السيارة و تغادر مقعدها الدافئ و صوت فيروز الخافت ينطفيء تاركا بقاياه تتمدد على المقاعد الجلدية،

((و تشتى الدنيا

و يحملوا شمسية

و انا في أيام الصحو

ما حدا نطرني

ما حدا نطرني))،

تلف شالها علي كتفيها و تسرع الخطى،برك صغيرة من الماء تتحاشاها،حذاؤها الجديد يبتل، رائحة عطرها المفضل علي أطراف الشال تقاوم رائحة الخوف بتردد أنثوى، تتذكر أنها نسيت وضعه في الحقيبة،فأل سييء بدا لها نسيانها زجاجة بوشيرون بغطاءها الأزرق، تخشى أن تعدو القطة ذات المواء الجريء وراءها، ليل و مستشفى و قطة هائمة! تشعر بدقات قلبها تتسارع،

تعبر الدرج تفتح الباب الصغير،تشعر بالحزن يتمدد، المبني هادئ و كأن الحركة فيه نوع من الفاصل القصير بين السكون و السكون، يبدو المكان



خالياً من البشر تتصوره حافة العالم،اما أن تنتقل منه إلى عالم آخر أو تعود مقذوفاً من جديد لعالمك السابق على كف عفريت،

مديقتها التي اكتشفت ورم ثديها صدفة و دخلت بعدها في دوامة المرض و الجراحة والقلق،تشعر أنها ستفقدها،تنكمش قطعة التفاؤل بها و تتقوقع الطفلة ذات السنوات العشرعلي ذاتها لتجهش ببكاء صامت طويل لا يقطعه سوى موجة خوف عاتية تجتاح أحشاءها،تطوف الظنون حولها براياتها السوداء،لصديقتها طفلين و أمنيات مؤجلة و طيبة قلب لا تعوض،هل ستفقدها و يأتيها خبر انتشار الورم في جسدها بارداً حزيناً ليزرع نباتات الصبار حول سورها و ذكراها!

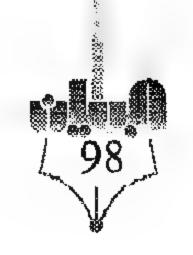
أجهزة التدفئة تعمل و المصعد ينقلها للدور الأول باهتزاز خفيف، تزيح الشال الصوفى عن كتفيها، تتردد فى الدخول، تتذكر عندما كانت فى العاشرة أن البناء كان يبدو لها أضخم و أكثر تعقيدا مما تراه الآن، الطفلة التي عبرت الممرات كانت متفائلة ،المكان بلا نوافذ، شعرت بالضيق، أخرجت من حقيبتها منديلاً معقماً و مسحت بقايا الكائنات المجهرية من علي يديها، رائحة الطعام تملأ الممر الضيق، يبدو مطهواً بدون رغبة لأناس سيتناولونه بلا رغبة،

تمشي بدون هدف، تحتفظ برقم الغرفة في رسالة هاتفية، صندوق الذكريات يفتح بصرير يزعجها، تقذف صورة قديمة في وجهها، أختها التي التهم السرطان أحشاءها بقسوة دموية، رحلت تاركة ستائر الحزن الرمادية مسدلة علي نوافذ المنزل الصغير، شبابها الذي سفكته الخلايا المتمردة خلف الحسرة في قلب والديها، و الخوف في روح الطفلة التي عاصرت المحنة و خبرت الفقد،

عندما تعي و أنت في العاشرة أن لا أحد فوق سطوة المرض و أنك قد تكون بحكم الوراثة معرض لمطاردة مجهولة مهما كنت حذراً و محظوظا، لا شيء يمنع من ذلك، عندما تنظر كل مساء لوجه شقيقتك في بروازها الخشبي الصغير و تتخيلها و هي أكبر بسنوات و ربما لها عائلة و أطفال يذهبون للمدارس و يأتون معها للزيارة أسبوعيا و أحاديث مشتركة بينكما و أسرار عذبة تتلألا اعندما تخبر ذلك يسير قاربك بضعف وسط تيارات مختلفة و أنت تخشى مع كل وعكة أن تبتلعك الدوامة التي تخضعنا لوجع لا يحتمل، و تتآكل أحلامك الهزيلة، حتى أنك تحتاج أحيانا لعكاز من اللامبالاة كي تقوى المسير،

تكره ملاءات السرير البيضاء، تذكرها بالأزمات الصحية،أيضا تتفادى زيارة المرضى في المستشفيات مفضلة ارسال بطاقة صغيرة مع باقة ورد علي ان تؤجل الزيارة لحين خروج المريض الى منزله الا اذا اضطرت لذلك،

تجد نفسها شدیدة الحساسیة عندما یتعلق الأمر بالمرض،تشعر بأوجاع الآخرین و تتفاعل معها، تغشی لیالیها و نهاراتها سحابة سوداء و تتهاوی حیویتها لأیام عندما یخبرونها أن أحدهم مرضه صعب،

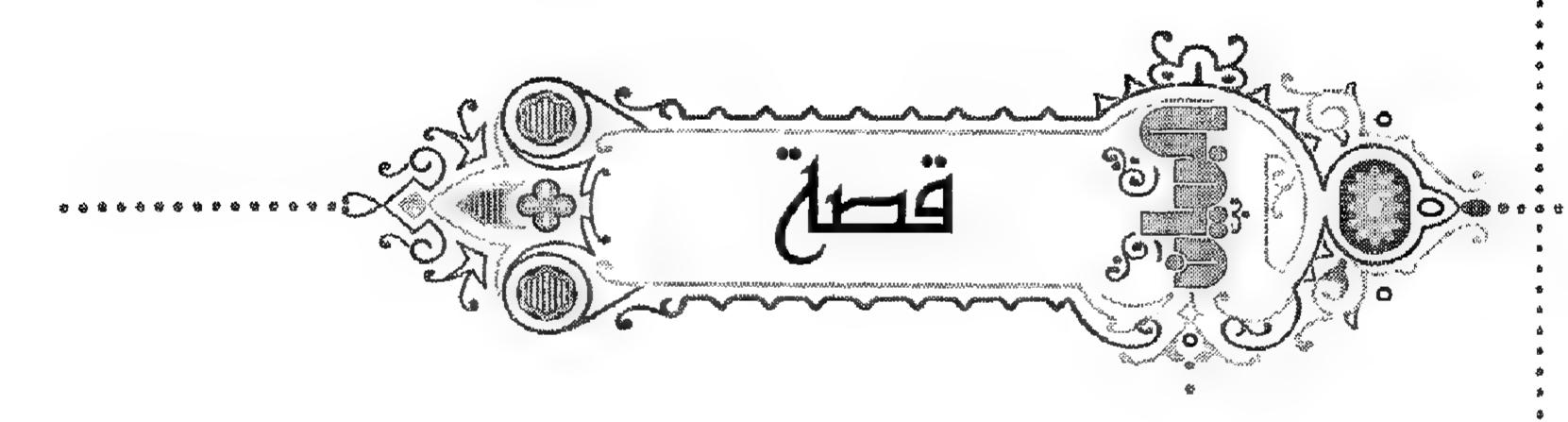


تتجه للغرفة المنزوية،تفكر بالتراجع،الجناح خال كسفينة تؤرجحها الكآبة وسط بحر بارد في أعماقه تغفو أسماك القرش،تتمنّى أن تنسحب،

رائحة بخور كمبودي تنبعث من الغرفة تهدى قلبها شيئاً من الطمأنينة،اسم صديقتها علي الباب، تتمنى أن لا تقرأه في الصفحة الأخيرة من الصحيفة ذات صباح قاتم،تفتح الباب الموصد،تشعر بوخزة في صدرها، تتجه للسرير العالي وسط الغرفة الصغيرة،تتصنع ابتسامة عريضة و هي تقترب، ترتجل عبارات المجاملة و هي تغالب شعورا طاغيا بالأسي،

تطرق برأسها للأسفل، تحت سرير صديقتها يذهلها رؤية حقل من نباتات الصبار، تحدس أن الأشواك البرية ستدمي أجساد العصافير الصغيرة!

تشعر بالحر،تتجه للنافذة تفتحها،يغزو الغرفة هواء يناير،مصباح الشارع الباهت ما زال يقاوم العتمة،بينما السيارات تعبر الشارع ببطء شديد،



شجرة الخروع

بقلم : د. وضحة عبدالكريم الميعان (الكويث)

جلست "وداد" في ليوان" حوشهم الصغير، ترنو بنظرها إلى الحجرات التي تحيط به ..، وحدّقت في نوافذ غرفه الصغيرة، والقضبان الحديدية التي تحدّها، والخطوط الطولية فيها، والتي تصطف متراصة، وكأنها تحرس هذه الغرف..

حوّلت بصرها، وجالت في أرجاء الحوش.. مرصع بالطابوق الأصفر، تظهر خطوط متعرجة بين بعض لبناته، تشقها، وكأنه وجه مسن متجهم، يلوم الحياة التي أبرزت تلك الشقوق في وجهه.

ارتد بصرها إلى أعماق نفسها، ودارت الخواطر في رأسها، ما هذا الجمود، وما هذه الخشونة والجفاف؟ لا نبتة... ولا شجرة... ولا حياة..

قطع حبل خواطرها دخول خالتها وزوجها، وقفت مرحبة بها، ثم قالت:

- خالتى، أهناك مكروه؟
- لا، فدتك نفسي، جئنا لزيارتكم،

كررت "وداد" ترحيبها بخالتها وزوجها، ثم اقتادتهما إلى الغرفة حيث والدتها.

استقبلت والدة "وداد" أختها بترحاب شديد، واحتضنت الأختان كل واحدة منهما الأخرى، وبعد احتساء الشاي وتبادل أطراف الحديث، استأذن زوج الخالة بالذهاب إلى السوق لشراء بعض مستلزمات بيتهم، وليترك الأختين للحديث بحرية..

جلست "وداد" ترقب خالتها ووالدتها، إنها تنتظر هذه الزيارة منذ مدة طويلة، فزيارة خالتها هي الومضة التي تلمع في الآفاق فتخرجهم من روتين حياتهم المنزلية اليومية..

نظرت "وداد" إلى خالتها نظرة الآمل، فهمت الخالة تلك النظرة، وكأنها تسمع رنة شوق تعانقها، مع أن "وداد" لم تنطق بكلمة..

- يا فاطمة تعالوا لزيارتنا في بيتنا.
 - ردت الوالدة:
- لا أستطيع " يا لطيفة" فأنا مشغولة جداً في رعاية البيت والأبناء...و....و...

خبت شعلة الأمل في عيني "وداد" وظهر الاكتئاب على وجهها..، وكأن الدنيا بأهوالها قد هجمت على روحها ..

لاحظت الخالة ذلك التغير، فبادرت أختها قائلة:

- لا حجة لك، إنه يوم واحد فقط، نأخذكم معنا، ثم ترجعون في المساء قبل حلول الظلام..، فالأبناء في حاجة للتغيير.

رضحت الأم بعد عناء، واستسلمت لرأي أختها، ونظرات ابنتها المتوسلة..

لم تسع الأرض "وداد" من الفرحة، وطارت إلى أخيها وابن أختها تبشرهما ... وبدأت بالاستعداد وتجهيز أغراضها، ودفترها الصغير لتسجّل فيه كل ما ترى وتشاهد، وكأنها ستذهب إلى عالم غير عالمها، عالم جديد في كل شيء .. وفي كل لحظة تسأل والدتها:

- وماذا أضع في حقيبتي؟.. ماذا ألبس.. ماذا؟ وماذا ؟.. وكيف سنركب السيارة ؟، وكم من الوقت الذي نستغرقه في المسير؟..

.، أمي .، لنستيقظ باكراً .، حتى نصل مبكراً .، ونتمتع بالجو الجميل، والبيوت الجميلة هناك .. والأشجار، والزهور .. و .. و ...

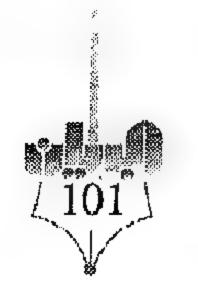
- نعم يا ابنتي ١٠ التقطي أنفاسك، نامي الآن واستريحي٠٠

أعدّت "وداد" حقيبتها، ووضعتها بجانب رأسها، كأنها طفّل فرح بملابسه ليلة العيد .. استيقظت باكراً، وأيقظت الجميع، وركبوا السيارة انطلاقاً إلى مدينة الأحلام في نظر "وداد"..

* * *

كانت "الأحمدي" من أجمل المدن في الكويت، شوارعها منظمة، بيوتها جميلة مليئة بالزروع والأشجار، أشجار تهتز فرحاً وحبوراً، وأزهارها كأنها "فتاة متوردة" الوجنات، تنشر أوراق الورود على جوانب الطريق"، وتلك الشوارع مرقمة بأرقام وكأنها أياد تشير أصابعها لتريك طريقك، فلا يمكن أن تضل بها أبداً، ومن يرتحل إليها في ذلك الزمان، يشعر أنه مسافر إلى بلد آخر.

يخالج "وداد" شعور بالسعادة، وتحس بأنها تغوص في أحشاء الوجود، تتابع عيناها الطريق، بوداعة العصفور، ورقة الزهور، حتى تصل إلى بيت خالتها .



مضت تنظر إلى حديقة المنزل، آه، أنت فوق الخيال، ما هذا الجمال، يالروعة الأزهار، ونضرة الأشجار، ياالله، كأن هذه الروضة رسم أبدعته يد فنان عبقري، فأرانا الحياة في أبهى صورها، تتجلى في قلب الربيع... واسترعى انتباه "وداد" شجرة خضراء، ساطعة الأوراق العريضة، ليست عملاقة الطول، من ينظر إليها يحس أن قلبه يخفق للحياة..

وتساءلت: ما هذه الشجرة، إنها جميلة!!

- هذه شجرة خروع،
- هل أستطيع أن أقتني واحدة مثلها في بيتنا؟
 - نعم

عاد زوج خالتها. وبيده بعض البذور البنية اللون كحبة الفاصولياء الحمراء، لامعة كأشعة الشمس.

أخذت الحبوب شاكرة، ودستها في حقيبتها لحين عودتها إلى البيت.

* * *

اقتلعت "وداد" عدة "طابوقات" من حوش منزلهم، وبذرت تلك البذور... وكل يوم عندما تغرق الشمس بضيائها الكون، تهرع "وداد" في الصباح الجميل إلى شجرتها .. تنظر إليها وهي تنمو وتكبر..

ترعرعت الشجرة، وبدأ ينتشر ظلال ورقها، "وتتمايل أوراقها، عندما تعانقها بسمات النسيم كتمايل الحلم الجميل، وكأنها أجفان فاتنة، ترنو إلى حبيبها....

وفي يوم،، بئيس على نفسها، خرجت من غرفتها، ونظرت إلى شجرتها.. ياللهول، إن أوراقها متدلية إلى الأرض كشعر مرسل تداعبه الرياح، وقد تكسرت أغصانها.. ملأ الحزن قلب "وداد" وكتمت في حلقها صيحة ألم، تلفتت حولها، ورأت أمها مقبلة عليها، تواسيها، وقد رأت في عينيها ظلمة الحزن، واضطرام الفكر، وما ينطوي عليه قلبها من أسى، وأنه لا سبيل إلى عزائها، لكنها استجمعت شجاعتها وقالت:

إنه ابن أختك تفجّر ينبوع غضبه عندما رفض أخوك اصطحابه معه، فصب جام غضبه على هذه الشجرة المسكينة..

تأوهت "وداد" متألمة، وتدفقت دموعها،

- لمَ فعلتَ هذا بشجرتي؟
- لم أخرست فرحة قلبي؟
- لِمُ أَزلتَ شعاع البدر في نفسي؟ ١

وهمَّت بأن تنهر ابن أخيها معاقبة له على فعلته؛ صاحت بها والدتها:

- لا تنهريه، ولا توبخيه.. ألا تعلمين أنه يتيم؟.. وأنه عندما يبكي اليتيم



يهتز عرش السماء؟

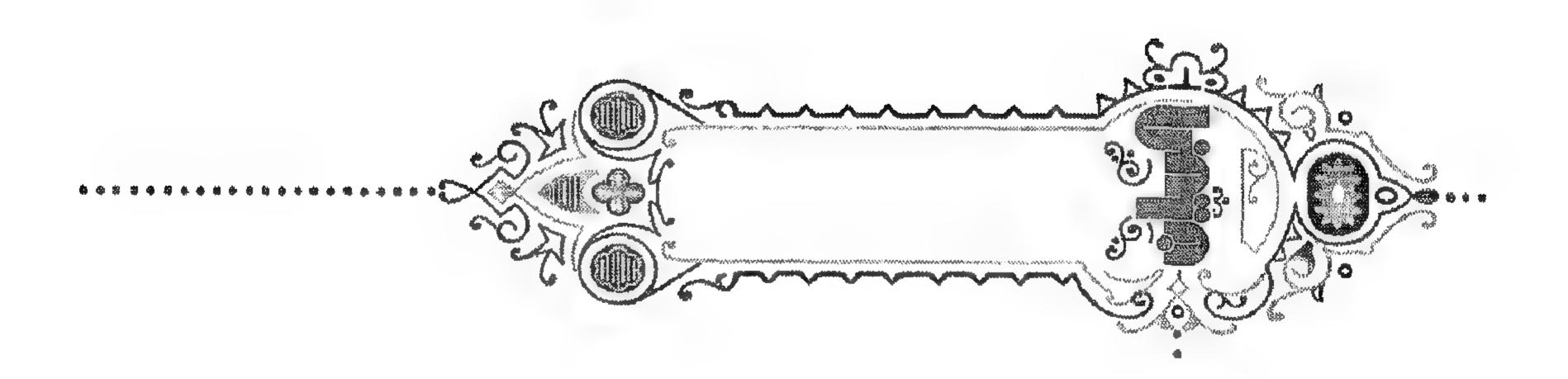
أطرقت "وداد" تصغي لصوت أمها يعصف في قلبها . .

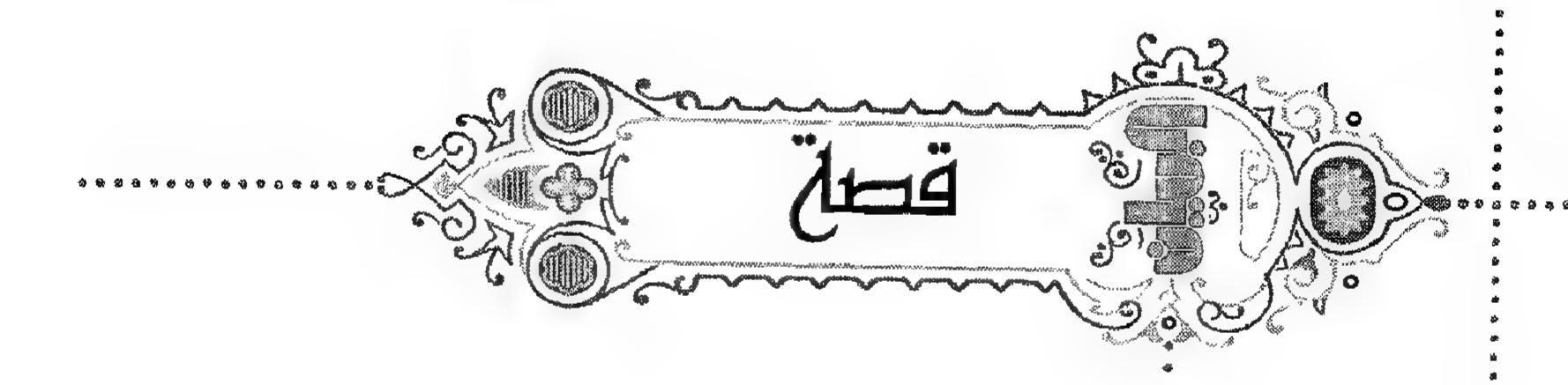
ردّدت في نفسها:

- لقد قسوت عليّ يا أمي، وأنا ألستُ يتيمة؟ ألا يهتز عرش السماء عندما أبكي؟ أبكي شجرتي المحطمة؟؟ ألستُ يتيمة مثله؟ فجعتُ بفقد أبي، فسكنت روحي لوعة أبدية، تتهادى غصّاتها بين ضلوعي ١٠٠٠؟

جففت "وداد دموعها، ، ثم قالت:

- لا بأس يا أمي، سأزرع شجرة جديدة، ليطلع علينا ربيع جديد.





إحساس

بقلم: آمنة وليد المسلم (الكويت)

تنظر حولها.. تشعر بهدوء غريب لم تعتد عليه في هذا المكان، ولكن في الحقيقة كان يوجد ضوضاء خفيفة! تعجبت باتحادها مع المكان.

إنها جالسة في إحدى أركان الجامعة تنتظر محاضرتها كما تنتظر بعض الصديقات اللاتي اعتدن على التجمع معاً قبل بدء المحاضرة.

هي لا تفكر في شيء الآن ولا تريد أن تفكر، كل ما تريده هو الاستمتاع في وحدتها، لم تشعر في نشوة السعادة والطمأنينة التي اعترت جسدها من قبل بهذه الطريقة، وكان مما يزيد من سعادتها وهي جالسة على الكرسي الخشبي مرور بعض الطلبة-طالبات وطلاب- فتسمع جزءاً من أحاديثهم، ثم تسمع صوت المياه المتدفقة من أنبوب المياه الذي يمسكه العامل لرش الحشائش والأشجار.. تستمع إلى صوت الهواء العليل الذي يتخلل ورقات الأشجار القلائل جرّاء فصل الربيع حينما يمتزج مع الخريف.. كل هذه الأصوات شكلت رنيناً موسيقياً رائعاً عذباً للسامع.

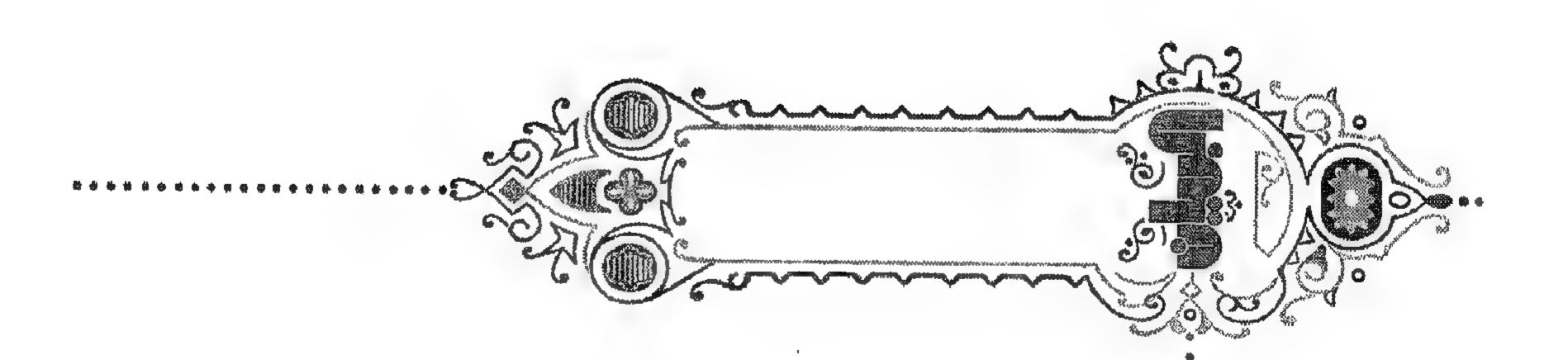
تقول في نفسها "لم أشعر بنشوة السعادة القوية بهذه الطريقة من قبل، آه كم أتمنى أن يطول الوقت الباقي على المحاضرة وأن تتأخر صديقاتي؛ لا أريد أن يقاطعني أي شيء."

نعم لقد اتحدت مع الطبيعة الصناعية اتحاداً كلياً. ثم خطرت في بالها فكرة بلهاء لكن سرعان ما نفتها من رأسها؛ فلو قفزت واحتضنت الأشجار لفكر الناس على أنها مجنونة. هنا قررت أن لا تفكر بل أن تستمع فقط، ثم أغمضت عينيها ولكن من الطبيعي أن تفكر بشيء ما، فكل إنسان في كل دقيقة لابد له من أن يفكر بشيء وهي نفسها تعرف هذه الحقيقة لذا قامت في التفكير في تنفسها في تتبع مساره من مكان دخوله من الأنف إلى القصبة الهوائية إلى رئتها ثم إخراجه بالطريقة المعكوسة دون أن تتحكم في

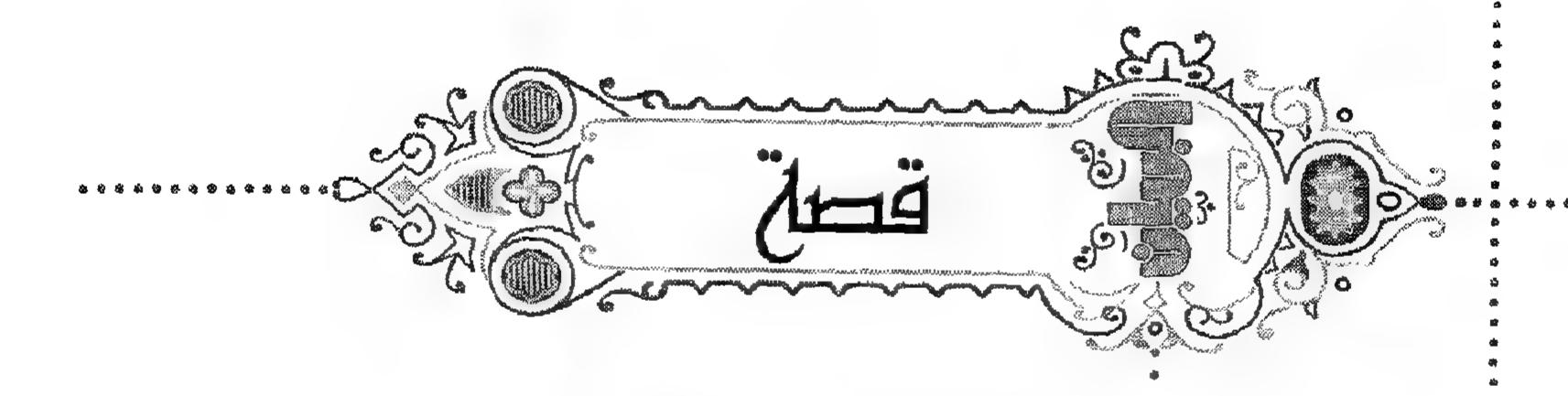
سرعته وقوته، ثم أحست باسترخاء تام وظلت في هذه الحالة قرابة خمس دقائق، ففتحت عينيها ببطء. لم يتغير شيء حولها فالهواء مازال يداعب الأوراق القليلة والعامل الذي يسقي الزرع لا زال في نفس الركن والهدوء المتزج بقليل من الضوضاء الرائعة الولكنها وجدت فتاة تجلس بجانب مقعدها، ثم رأت فتاة ألقت عليها التحية من بعيد فاكتفت فتاتنا بانحناء رأسها قليلاً دلالة على رد التحية، ومن ثم زاد فجأة عن الطلاب، والطالبات ووقف الهواء العليل.

فقالت بصوت مسموع ساخر: تنتهي السعادة دائماً إذا وصلت إلى أوجها . تنظر إلى ساعتها وتقول: لازال الوقت مبكراً سأحاول استعادة صداقتي مع الطبيعة .

لكنها لم تستطع، فما شعرت به قبل قليل أتى عفوياً من تلقاء نفسه، فأخذت نفساً عميقاً وأخرجته ونهضت من الكرسي الخشبي؛ فقد جاءت إحدى الصديقات وذهبتا لتمشيا معا لقتل الوقت ثم التوجه إلى المحاضرة مع بقية الصديقات.







حلم .. فحلم..

بظلم: هدى أشكناني (الكويت)

ألم صداع أفكار تمزق أفكار ..

يا ترى هل هذا مسلسل الذكريات؟؟ فلماذا إذا تبتر الحلقات؟ هنالك

ضائع، هنالك قصاصات تائهة .. من الذي سيجمعها ويذهبها بأصابعه

وهناك خلف المرج الأزرق ظلال لا تعرف ظلالاً، مصفوفة كصف جيش يتأهب لسماع نصائح قائد..

وظل بينهم يسري .. ويحطم الصورة التي أراها عن بعدا

ومع كل اقتراب تخف الصورة والظل يُهان بأقدام لا تعرف معنى للإهانة السري ولتأخذ مكانها فوق كل ظل وفي كومة الصور والمشاهد التي باتت بين الذكريات والحقيقة ينسل سجاد من نور ويسري عليه شخص غريب الملامح ذي وجه قمحي وعيناه تراب مبارك ا

وما إن وطأت قدمة أمامي إلا وانجلت تلك السجادة الغريبة

ففزعت وقلت بصرخة مفاجئة: ((لا تقع١١))

فابتسم وقال لي: لا تخشي أنا بخير

لم تكن جملة طويلة، لكن صوته الدري بدا يداعب نسمات مسمعي رحت لأحلم بعالم بعيد المدى رغم حلمي الأول الذي بعد لم ينته...

((آسفة يا آنسة .. لم أكن أقصد))

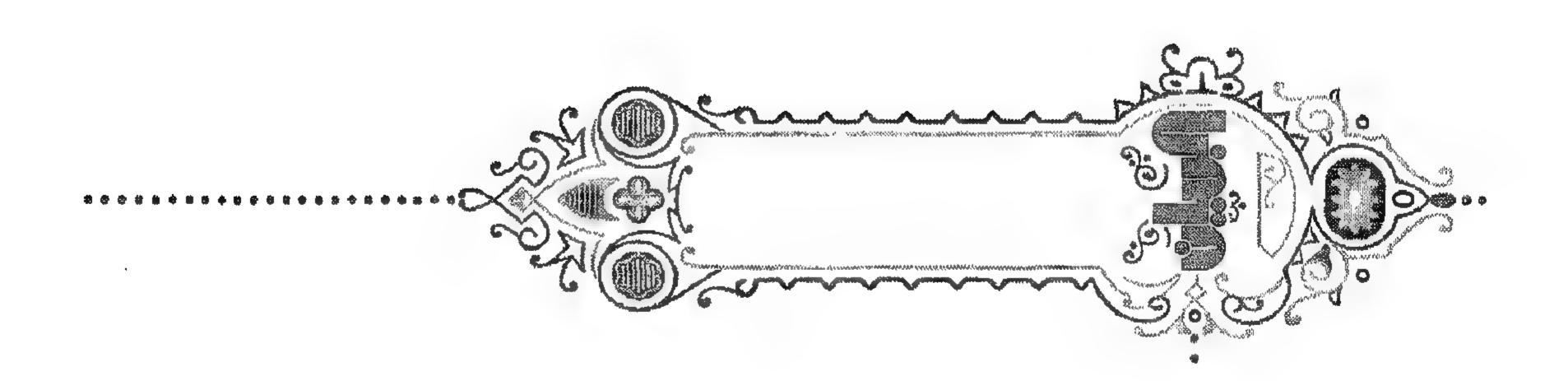
لقد سكبت النادلة القهوة الساخنة على معطفي من دون قصد

فجاوبتها: "لاتخشى أنا بخير"!

فقالت: ((وهل المعطف بخير؟))

البيان العدد ٤٤٣

فقلت لها بعد صمت: لم أسأله عن ذلك! فقالت: ماذا؟ من هو؟ واكتفيت بالابتسام والصمت المميت وانسل نور جديد في فضاء سمائي وراحت الأحداث تعيد نفسها مع أول ظل من ظلال الخريف.. يا ترى كيف لنا أن نحلم حلماً في بطن حلم لم نستيقظ منه بعد..؟







أعلنت رابطة الأدباء عن جائزة جـــدية محيث صرّح رئيس اللجنة الإعلامية في رابطة الأدباء الكاتب فهد الكاتب فهد الهندال بأن البرمت اتفاق أبرمت اتفاق

تعساون مع

رجل الأعمال أحمد حمد الحمد، والذي بموجبه تقوم رابطة الأدباء بإدارة وتنظيم « جوائز أحمد حمد الأحمد الأحمد اللحيف الحمد للإبداع الشبابي الكويتي» لعامي للإبداع الشبابي الكويتي» لعامي

وتأتي هذه المبادرة من أحمد الحمد، وهو أحد رجال الأعمال العاملين في قطاع الشركات النفطية، دعماً منه للشباب الكويتي من ذوي المواهب الإبداعية.



والجوائز هي عبارة عن مسابقات في القصة القصيرة والشعر الفصيح والبحث الأدبي والرواية، وتشمل ثلاث فئات، الأولى تخص طلبة وطالبات الجامعات والمعاهد الحكومية، والفئة الثانية تشمل طلبة وطالبات المرحلة الثانية أما الفئة الثالثة فهي موجهة والأهلية، أما الفئة الثالثة فهي موجهة لأعضاء رابطة الأدباء ومنتدي المبدعين، والمسابقات تشمل أيضا جوائز مالية لكافة الفئات على المراكز الثلاثة الأولى.

وأعربت رابطة الأدباء عن تقديرها وشكرها للأستاذ أحمد حمد الحمد على مبادرته والتي تهدف الى خلق تعاون بين رابطة الأدباء وهي احدى جمعيات النفع العام ورجال الأعمال بالقطاع الخاص.

من جانبه قال أحمد الحمد بأن مبادرته هذه لم تأت من فراغ، وإنما واجب يحتمه حرصه على دعم أبناء الكويت في كافة المجالات لتقديم وجه الكويت الحضاري وتحفيز الشباب الكويتي على الاطلاع والإبداع وشغل وقت الفراغ وخاصة في فترة العطلة الصيفية.

والجدير بالذكر بأن أحمد الحمد له إسهامات عديدة في دعم الأنشطة الاجتماعية والثقافية في الكويت.



نظمت رابطة الأدباء ندوة بعنوان آفاق في فن الصوت حاضر فيها كل من

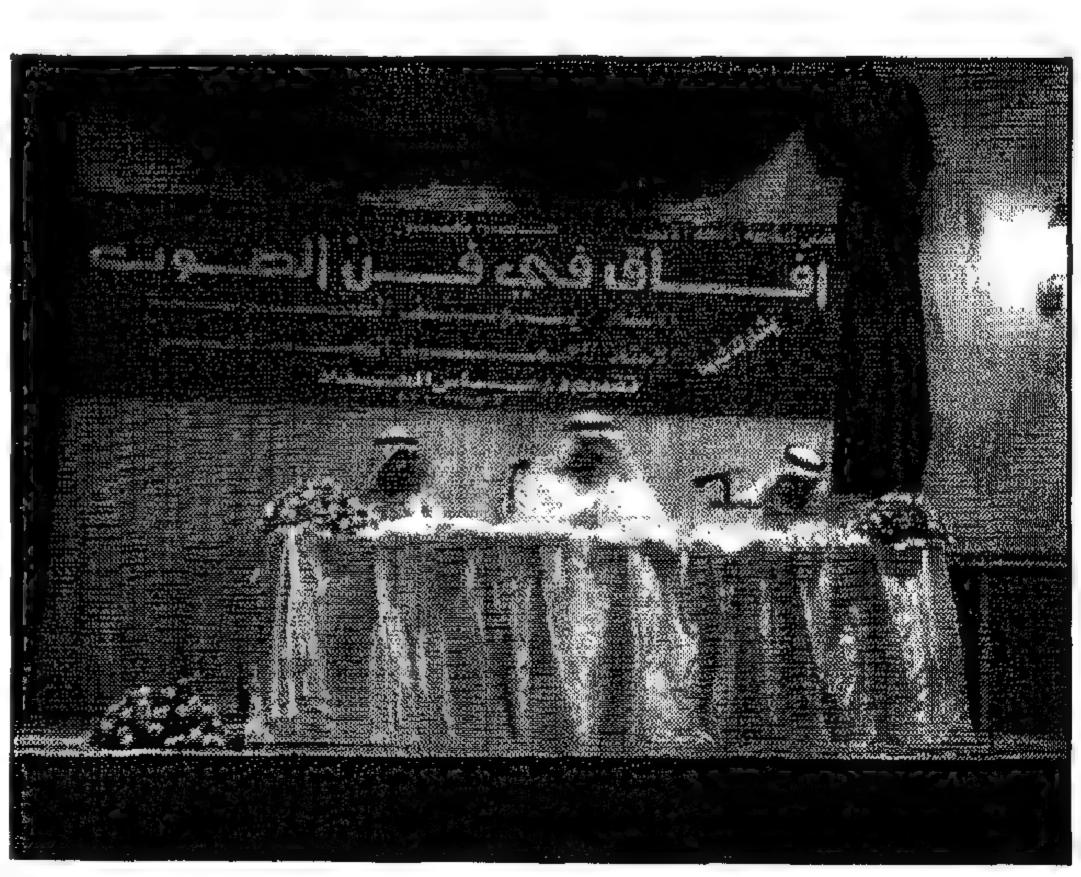
يوسف السريع، وأحمد الصالحي وقدم لها وأدارها الدكتور عباس الحداد.

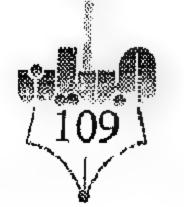
في بداية حديثه قدم يوسف السريع، لمحة سريعة عن تاريخ الفن والغناء في الكويت، ملمحاً أن التراث الكويتي كان تراثاً غنائياً بالأساس الكويتي كان تراثاً غنائياً بالأساس أسس له الشاعر عبدالله الفرج الذي نقل من الهند بعض الأصوات نتيجة تأثره ولقاءاته بفنانين هناك، وقال لقد كان له الإسهام الأول والإثراء الحقيقي في الساحة والإثراء الحقيقي في الساحة الغنائية في الكويت والخليج وترك المنطقة كلها.

وأضاف: فن الصوت في الخليج هو بمجمله إرث عبدالله الفرج الذي تكونت معه ثقافة فنية أثرت بشكل واسع في المنطق في المنطق ولا يزال الخليجيون يأخذون من هذا الإرث.

وقال الأشك في أن الفرج أسس وطور فن الصوت الأصيل وأضفى عليه لمسة فنية إبداعية مميزة اوكان لتواجده في الهند ميزة نقل هذا الفن إلى المنطقة.

وتناول السريع فن السريع فن الصوت في الصيوت في ومبدعيه والأوائس والتسجيلات الأولس بأصوات بأصوات الفنانين، فذكر الفنانين، فذكر أن أول تسجيل أن أول تسجيل ظهر عام ظهر عام المنان





عبداللطيف الكويتي وسجل في كما إن التوشيح بغض التغييرات كالجمه ورمجم وعة من هذه الصوت ثم عودة التسجيلات، شارحاً تكنيك وليس في نهايته التسجيل، وتكنيك العازفين، وقال المائيس السبخيلات وثقت فن الصوت ذكر الصالحي بأصوات فنانين مثل يوسف البكر المستخدمة بالصوح وعبداللطيف الكويتي ومحمود أربعة انواع الأول: الكويتي وعبدالله الفضالة وغيرهم مستقلة في اللح

ثم تناول السريع مرحلة الستينات والتطور الذي اضافه الفنان سعود الراشد بإضافة كلمات جديدة على اللحن فضلاً عن إضافة جمل لحنية جديدة.

وذكر أحمد الصالحي، في بحثه المعنون التوشيحة في فن الصوت الكويت الكويت الكويت عدة تشكل بنيته يعتمد على مقومات عدة تشكل بنيته الموسيقية والشعرية، تتزايد أو تتناقص بمرور الزمن، و تعتمد في مجملها على ذاكرة المطرب ومدى استيعابه لأصول الصوت وغنائه،

وقال بالعودة إلى مرحلة ما قبل التسجيلات أي قبل ٨٠ سنة نجد أن ثمة أنماطاً غنائية اندثرت وغابت وحلت محلها أشكال أخرى، وأن هذه التخصائص الغنائية التي كانت تؤدى الخصائص الغنائية التي كانت تؤدى داخل الصوت ومنها جزئية التوشيح أو التوشيحة.

وأوضح الصالحي أن التسجيلات الأولى ليوسف البكر مثلاً كانت تنتهي من دون استخدام التوشيحة على عكس ما هو شائع اليوم وقال: إن هذا دليل على أن التوشيحة لم تكن أساسية عند عبدالله الفرج أما اليوم فقد باتت أساسية في نهاية كل صوت.

كما إن التوشيحة طرأ عليها كذلك بعض التغييرات كأن تكون في منتصف الصوت ثم عودة الى اللحن الاساسي وليس في نهايته.

أما بالنسبة لأنواع التوشيحات ذكر الصالحي بأن التوشيحات المستخدمة بالصوت في الكويت هي أربعة انواع الأول: تكون فيه التوشيحة مستقلة في اللحن والشعر عن لحن وشعر الصوت الأساسي وبمقام مطابق لمقام الصوت الأساسي.

و الثاني: شبيه بالأول لكن الاختلاف يقع في أن المقام المستخدم في التوشيحة مختلف عن أما الثالث: فهو من أندر أنواع التوشيحات يكون فيه لحن التوشيحة بالأساس لحن صوت آخر قد اقتطع واختصر ليكون بهيئة توشيحة.

و الرابع تكون فيه التوشيحة من النص المستخدم نفسه في الصوت حيث يؤدي المطرب البيت الأخير من القصيدة المغناة بالصوت ولكن بلحن مختلف ويسيط ومن المقام الأساسي نفسه.

تعقيبات

وفي تعقيبة أثنى المدكتور خليفة الوقيان على المحاضرين وعلى موضوع الندوة وقال: إن هذه الفنون ترقق القلوب وتفتح آفاقاً إنسانية للحفاظ على البقية الباقية من قيمة الإنسان ضد ما تتعرض له الفنون من همجية تحويل الفنان والإنسان بشكل عام إلى آلة.

وأوضح الوقيان إنه في البحث العلمي لا يوجد الجزم، و من الأجدر



أن يشكك الباحث ولا يلقى بالإحكام على الأمورحتى تثبت صحتها.

السفير المجرن يستعرض

استعرض السفير السابق محمد المجرن الرومي الذي يشعل الآن منصب مدير إدارة البحوث والاعلام العديد من المحطات التي توقف عندها خلال عمله الدبلوماسي سفيراً للكويت في عدد من دول

أدار اللقاء في ديوانية رابطة الأدباء الدكتور عادل العبدالمغنى، الذي أشار إلى سيرة الضيف الحافلة بالاعمال والعطاءات على مدى ثلاثين عاماً

تحدث الرومي عن محطات ديبلوماسية في حياته، من خلال تمثيله للكويت كسفير في الهند بلد، و مصر التي أوضح أنه يعتز بها وان دراسته کانت فیها، ثم قطر، ثم باكستان ، وذكر أنه أثناء وجوده فيها عاصر تحولات سياسية مهمة تمثلت في تغيير نظام الحكم من الديموقراطي إلى العسكري.

وأوضح أنه بعد ذلك انتقل من الشرق إلى الشمال الغربي، ناحية القطب الشمالي حيث البرودة الشديدة، وبالتحديد في السويد.

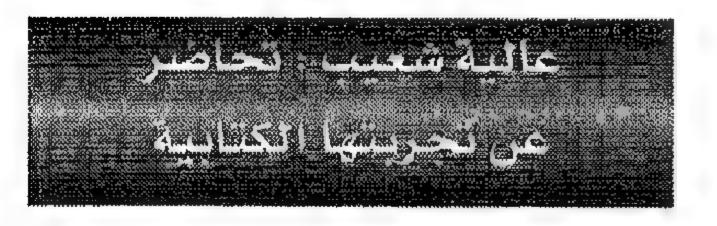
وكشف الرومي عن منزايا العمل الديبلوم_اسى وقىال: أن الديبلوماسى بمثل بلده، ويحاول نقل صورة مشرقة عنها، فضلا عن تعلم اللغة المحلية للبلد الموجود فيه، كما تجربتها الإبداعية، وقدمها الكاتب ماجد أوضح أن من أهم صـــفــات القطامي الذي وصف عالية بقوله:

الديبلوماسي الناجح الاهتمام بكل التفاصيل في البلد المقيم فيه والالتقاء بجميع أطياف المجتمع.

وعن مساوئ العمل الدبلوماسي قال الرومي: ينحصر في الغرية، التي قد تتسبب في بعض المشاكل من خلال تعليم الأبناء في المدارس والجامعات، وكذلك بعض الخدمات الصحية التي قد لا تتوافر في البلد الذي يوجد فيها الديبلوماسي، والأمن وغيرها.

وتطرق الرومي إلى وجـوده في الهند مشيرا إلى أنها تضم أجناسا متعددة، وجغرافيا متفاوتة وأن الروبية فيها مكتوبة بست عشرة لغة، وأن فكرة تعدد الأديان قد دفعته إلى وضع كتاب، إلا أنه بعد رجوعه إلى الكويت لم يتمكن من إنجازه، وأن الموضوع مازال قائماً في حساباته، وأوضح أن باكستان بها جغرافيا متميزة، والسويد تتميز بالنظام والحضارة والاهتمام المكثف بالفنون والآداب والحركة المسرحية وإصدارات الكتب وغيرها.

وأشار الرومي إلى كتابة «آراء وخواطر» الذي جمع فيه مقالاته وآراءه التي نشــرت في الصــحف والمجلات الكويتية.



استضافت رابطة الأدباء الدكتورة عالية شعيب في محاضرة بعنوان التجربة الإبداعية " تحدثت فيها عن



هي كائن يتمتع بدفء إنساني، وذوق رفيع، وتحمل في أعماقها شفافية حقيقية، وأحاسيس متوهجة بالحياة.

وقال القطامي شغفت بهواجس المرأة وقصايا الجسد بحشيا وقصصيا وشعريا وتشكيليا وكتبت بحميمية عكست عاطفة بريئة تجاه الأب وحنان البيت، سطرت كلمات تعبر عن كينونتها السرية الدفينة بلغة غنية بالخواطر تتدفق كنهر غامر، نزخر بالتأمل والارتحالات عبر أطياف الماضي، وضفاف الحاضر وآفاق المستقبل.

استعرضت شعيب تجريتها بقولها أنها بدأت عام ١٩٨١ في أول عام لها في الجامعة، وأنها أصدرت أول قصة بعنوان امرأة الانتظار، ثم مجموعتها القصصية امرأة تتزوج البحر في عام ١٩٨٩ هذه القصة والمجموعة القصصية جاءت لتعبر عن الواقع الذي تعيش فيه واقع البيئة والمجتمع الكويتي، وتعرضت فيه لقضايا المرأة الكويتية التقليدية.

في عام ، ١٩٨٩ سافرت إلى بريطانيا لاستكمال دراستها في جامعة برمنغهام وأنتجت قصة قصيرة بعنوان بلا وجه ، وهي قصة تحمل تشريحاً عميقاً وجدلياً لقضايا المرأة ، كما وصفتها وكانت آخر قصة قصيرة، ثم أنتجت في عام ١٩٩٣ ديواناً شعرياً بعنوان العناكب ، وهو كما وصفته ديوان غربي ، بمعنى أنه يحمل صوراً غربية ونمطاً غربياً .

على المستوى التشكيلي، كانت تجرية الغرية لشعيب مفيدة لها، حيث تعلمت الرسم في بريطانيا

بالفحم والرصاص في عام ١٩٩٢، ثم نظمت أول مسعرض لها في برمنفهام عام ، ١٩٩٣

العودة إلى الكويت

في عام ١٩٩٤ عادت إلى الكويت الاستكمال عملها الأكاديمي في الجامعة، وفي هذه الفترة أنتجت كتاب الذخيرة، وهو عمل شبه وطني حكما وصفته ـ ثم أقامت ثلاثة معارض تشكيلية اعوام ١٩٩٤ حتى ثلاثة معارض تنتج أي كستب أو عمام ٢٠٠٠ لم تنتج أي كستب أو إبداعات بسبب التدريس.

وفي عام ٢٠٠٢ ألفت أول كتاب لها كأستاذة جامعية يحمل اسم نهج الوردة، وهو ديوان شعري يمثل التحدي والخروج ويقيم اسقاطات إبداعية وتداخلات مع التشكيلي، كاستخدام الألوان ومضردات اللوحات.

ثم تطرقت بعد ذلك إلى الأبحاث التي أنتجتها، فكان أول بحث ودراسة تحمل عنوان كلام الجسد، وهو تحليل لغوي واستبياني للقرآن الكريم، وكان ذلك في عام ٢٠٠٢ ثم دراسة بعنوان مشروعية الخطأ، وهي تحمل مفارقة تشير إلى متى يكون الفعل الخطأ صواباً أو صحيحاً؟

وفي عام ٢٠٠٢ عادت إلى الشعر مرة ثانية بديوان أحبك لا أحبك، وهو ديوان يتحدث عن الخيانة واعتمد على العفوية في الألفاظ.

وتحدثت عالية عن أهم كتاب ألفته وهو كتاب سأغلق هذا الباب خلفي، وهو . كما وصفته . إسقاط شخصي على تجربتها مع والدها الذي توفي عام ،١٩٩٤ وأكملت أنه

يمثل بداية حقيقية لها في الإبداع.

وفي عام ٢٠٠٥ أنتجت رواية طيبة طيبة، وهي رواية يظهر فيها الجسد بوضوح، ويتم من خلالها تشريح جدلي لتجربة المرأة في جسدها وموضوعات أخرى لم تطرق من قبل، لكن المحور الرئيسي فيها هو الجسد وأقامت معرضاً تشكيلياً تحت الاسم نفسه 'طيبة'.



زار الرابطة الشاعر ووزير الصحة القطري الدكتور محمد أحمد حجر، وألقى بعضاً من أشعاره ومنها قصيدة بعنوان خذ الدواء لكي تنأى عن الضرر قال في جانب منها:

آمنت بالله والمقدور والقدر

ولا أقول إذا أهملت من قدري قد ينسب الفوز إنسان لحكمته

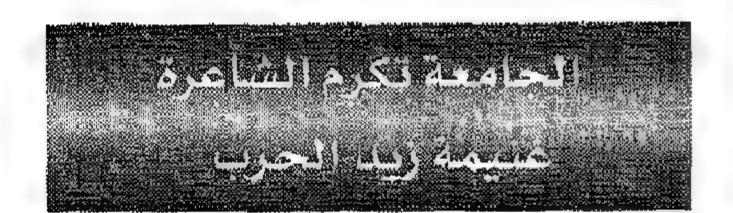
وينسب الفشل المدموم للقدر لا تلق نفسك للأمراض مدعياً

داء القلوب بأمر الله والقدر أو تترك نفسك للأهواء طائعة

بل صن حياتك بالتحصين والحدر وأنشد قحصيدة الحرى عن الكويت كان قد كتبها إبان غزو العراق للكويت تذكر فيها أيام صباه ودراسته في مدارسها .. قال فيها: اسم الكويت يثير اليوم أشجاني

تلك الكويت بلادي موطني الثاني درست فيها ولن انسى فضائلها درست فيها ويست فيها صبيا بين خلان

فما عرفت بها سأما ولا مللا وكيف يسأم من يحيا ببستان؟

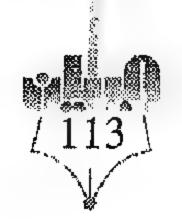


كرم قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة الكويت الشاعرة غنيمة زيد الحرب ضمن احتفالية يوم الأديب الكويتي التي أقيمت برعاية الدكتور عبدالله الفهيد مدير الجامعة وبحضور أساتذة وطلاب كلية الآداب.

بدأ الحفل بكلمة ، الدكتور يسر وجيه المدني القائمة بأعمال عميد كلية الآداب، رحبت فيها بالشاعرة المحتفى بها وبأهمية النشاط الشعرافي في تكريم المبدعين الكويتيين. ثم قدم الدكتور تركي المغيض أستاذ الأدب العربي في الجامعة قراءة في شعر غنيمة زيد الحرب تلمست ملامح متنوعة من الوطنية والوجدانية.

وقال المنسكونة بالشعر والجاعلة من نفسها معادلاً موضوعياً للوطن وناسه، فعشقها للوطن عنيد وصوفي،

وأضاف أنه شعر يقوم على التأمل في الحياة والبحث في الكون، وسبر أغوار النفس، واستشراف آفاق الوجود، والاهتمام بعالم الروح والمعاني والمثل وطلب الحقيقة، مع ملامسته للفضاءات الصوفية والإشراقات الروحانية، وإطلالات على الجانب الميتافيزيقي فالقصيدة عند غنيمة الميتافيزيقي فالقصيدة عند غنيمة زيد الحرب التي أصدرت حتى الآن أربعة دواوين هي: فصائد في قفص



الاحتلال - ١٩٩١'، 'هديل الحمام الاحتام ١٩٩٣'، 'أجنحة الرمال ١٩٩٣'، و'في خيمة الحلك ١٩٩٣'

وجرى تكريم الشاعرة بدروع تذكارية مقدمة من قسم اللغة العربية ، كما قدمت لها الدكتورة نورية الرومي درعا تذكارية باسم عائلة الرومي مشيرة إلى العلاقة القديمة التي تجمع عائلة الرومي بوالد الشاعرة ولمكانته لديهم منذ أسفار بحرية قديمة.

وأدلت الدكتورة هيفاء السنعوسي في مداخلتها بشهادة أدبية في الشاعرة، تبعها عرض طلابي قدم فيه الطلبة عرضا لسيرتها، رووا فيها تجربتها الشعرية وقصيدة مختارة.

ثم أنشدت الشاعرة غنيمة زيد الحرب مقاطع قصيرة وسريعة من شعرها .

أحيا عدد من شباب منتدى المبدعين أمسية سردية في رابطة

الادباء، قدمها وأدارها الكاتب فهد الهندال بقوله: لكل منا في حياته محطات كثيرة، معاف جديدة، ضفاف جديدة، يبحث فيها عن أي قبس ينير له عتمة قد تعترى

دربه الطويل نحو علو أسمى، ينظر في قمته فضاء العالم الممتد في أفق العقل والوجدان.

وأضاف: أثناء عبوره بين ضفاف العمر، ثمة جسور عديدة، منها راسخة تنزع من أرضها جذوراً عميقة، تثبت أركان الجسر، فيطمئن العابر إلى أن ثمة طريقا آخر في نهاية الجسر'.

و قسدم الهندال الشبياب المشاركين بقوله يسعدنا أن نتعرف على أولى عتبات النص لدى شباب بدأوا أولى خطوات الابداع فيما ترجموه من عوالمه الذاتية، وما رصدوه من عالمهم الأكبر.

نقدم لكم أسماء من جملة أسماء كثيرة شكلوا في طموحهم الشاب أجمل مشروع لتنمية الكاتب الكويتي منذ بدايته مع عالم الورق، فمنتدى المبدعين، ومنذ بدايته أوائل القرن الحالي والى اليوم، يقدم أسماء ونصوصا أستطاعت أن تحجز لها حضوراً مستمراً، معتمدين في ذلك على ثقة بأنفسنا وبمن تحمسوا



وبادروا لرعايتنا لنؤكد أن المبدع لا يرضى لأحد غير نفسه ليكون معلما لها، وإلا باتت أفكاره المهضومة سلفاً مجرد أسفار تحمل .

استهل الامسية عبدالعزيز الحشاش الذي عالج جانباً اجتماعياً موجوداً في حياتنا اليومية ألا وهو الاهتمام الزائد بالمظاهر الشكلية، في حياءت مشاركته الاولى بنص قصصي بعنوان 'هوس' تناول فيه هوس إحدى السيدات بالنظافة 'أم حسين جارتنا مهووسة بالنظافة إلى حد المرض'.

فمنذ أن وعيت على الدنيا وأنا أرى جارتنا أم حسين تهتم بنظافتها بصورة غير طبيعية فهي تغسل يديها بالماء والصابون كل ربع ساعة طوال اليوم'.

وجاءت المشاركة الثانية ليحيى طالب بقصيتين قصيرتين الأولى بعنوان 'زرقاء مبكرة جدا' اعتمد فيها على ادائه الصوتي واختيار نهاية وبداية للجمل في توصيل المعنى وخلق مشاهد بصرية لأحداث يومية عادية كاشفا عن تفاصيل دقيقة.

على الطرف الآخر البعيد، على الطرف الآخر البعيد، على الطرف الآخر الذي تحجبه الأشجار، على الطرف الآخر من مواقف السيارات في سوق شرق قرب مركز سلطان، تقف سيارات فليلة في تلك الساعة المتأخرة. هكذا بدأت لوحة زرقاء مبكرة جدا.

وكانت المشاركة الثالثة لحميدي حمود وجاءت معتمدة على مواقف

خيالية يختلط فيها التشاؤم بالأمل، إن كان التشاؤم هو الطابع الغالب عليها، وشارك بقصتين هما 'أمامها' و'المربع'.

'شعر باحتباس أنفاسه، احتباس إحساسه، خيل إليه انه معلق بين السماء والأرض، في مساحة ضيقة، بل في مربع ضيق طوله كالعرض.

أما المشاركة الرابعة فكانت لهدى اشكناني من طالبات قسم اللغة العربية في جامعة الكويت وكان الغالب على مشاركتها روح الشعر ومخيلته.



منحت جامعة الخرطوم الأديب والشاعر الكويتي عبدالعزيز سعود البابطين درجة الدكتوراه الفخرية في الآداب تقديراً لدوره وعطائه المتميز في مجال العلوم والآداب وخدمة المجتمع.

تسلم البابطين الدكتوراة الفخرية من نائب الرئيس السوداني علي عشمان طه في احتضال أقامته الجامعة لتوزيع الدرجات العلمية والفخرية حضره عدد من الوزراء والمسؤولين واعضاء السلك الدبلوماسي وعدد من العلماء والمفكرين من مختلف دول العالم كرمتهم الجامعة ومنحتهم شهادات رفيعة على عطائهم المتميز.



قالت الدكتورة مريم الكندري في ندوة بعنوان (حوار السلام، رؤية جديدة) أقيمت في رابطة الأدباء وأدارتها القاصة استبرق أحمد، إن السلام تحية أساسية عند المسلمين، كما انه تحية أساسية عند المدول التي تولي الإنسان أهمية وتفتح أكثر من مجال للتحاور مع الطرف الأخر، وأوضحت أن الحوار قيمة من قيم الشيموقراطية.

واستعرضت الكندري مجموعة من الأفكار والتساؤلات في واقع المسرح السياسي الذي نعيشه اليوم في منطقة الشرق الأوسط و قالت إننا في هذا المسرح: لا نعرف موقعنا من الأعراب بعدما فقدنا قدرتنا في النظر إلى أنفسنا بأبعد من حالة التقوقع تحت لواء قبليات تكرس للصوت الواحد والنظرة الأحادية ولا يرى الإنسان في هذا الواقع سوى الدمار، والخراب، والتصفيات السياسية، الشخصية، والاغتيالات السياسية،

وأضافت: متساهد البرامج المتلفزة والصحف والتعليم لا تعزز في محتواها إلا العنف والتطرف والصراع والقوة والهيمنة ولا تكشف إلا عن ثقافة عسكرية'.

وتساءلت: كيف يكون المستقبل حينما نجد أنفسنا بعد كل هذه الحروب قد فقدنا كل قدرتنا المادية والبشرية وتعطلت لدينا مشاريع

التنمية، وتعطل التعليم عن إنتاج الأفضل بسبب تكريس مفاهيم حرب لا تأتي إلا بخسسائر اقتصادية واجتماعية وسياسية كثيرة.

وأجـــابت بأن الحل هو في الدبلوماسية، وأشارت إلى مبادرة الســلام التي تقــدمت بها المملكة العـربيـة السـعـودية عام ٢٠٠٧ وأنعشتها في قمة الرياض الأخيرة عام ٢٠٠٧ والتي تدعو إلى السلام الكامل مع اسـرائيل، و قالت: إنها تؤكد واقعية هذا الحل كمنهاج برغماتي يخدم إمكانات المنطقة بدلا من التصعيد الإيديولوجي فهذا التوجه العملي (البرغماتي) ما هو التوجه العملي (البرغماتي) ما هو يرحم مقـدراتنا البشـرية والمادية والبيئية ويحفظ إمكاناتنا لمستقبل والبيئية ويحفظ إمكاناتنا لمستقبل أكثر استقلالاً.

اعتمد المجلس التنفيذي لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (يونيسكو) اقتراح الكويت بإدراج احتفالية محلة العربي بيوبيلها الذهبي في العام المقبل ضمن فعالياتها الثقافية الدولية.

وقالت مجلة العربي في بيان صحفي أن رئيس تحريرها الدكتور سليمان العسكري أرسل إلى مندوب الكويت الدائم لدى ال يونيسكو ورئيس اللجنة الاستشارية لخطة تنمية الثقافة العربية عبدالرزاق

النفيسي اقتراح مشاركة المنظمة في احتفالية المجلة باليوبيل الذهبي.

وأضافت أن نحو ١٠٠ دولة تقدمت لل 'يونيسكو' للحصول على دعم مشاركتها بفعاليات ثقافية وعلمية في احتفالية العربي مشيرة إلى أن المنظمة وافقت في اجتماعها الذي عيقد الأسبوع الماضي على قبول نصف المتقدمين.

والملة الأدباء تحتضين

احتضنت رابطة الأدباء كوكبة من الشعراء والأدباء الإيرانيين وتخللت إيران وجهود "دار أصحاب القلم"

الممتدة في العمق في المجالات كافة. وعبرضت أسسماء معاصرة وتاريخية من إيران، وكيف حققت طفرات مهمة على الساحة الثقافية العالمية من مثل دولت آبادي الروائي الإيراني العالمي والترجمات التي قامت وبلغات مستعددة لرواياته وترشيحه لجائزة نوبل حيث يمثل لإيران ما يمثله نجيب محفوظ

للأدب العربي.

وذكرت العلى أيضاً الشاعرة المعاصرة بروين اعتصامي، وسعدى الشيرازي الذي أقامت له مؤسسة البابطين احتفالية في ١٢ إبريل، وأثنت على المؤسسات الثقافية في الاحتفالية أمسية أدارتها الروائية وكلية الآداب ومسرض الكتاب في طهـران، لما

لسستسه من اهتسمام من قبلهم بالأدب والشيعسر الـكـويــتــي، وترجسمسة موسى بيدج لمخستاراتها القصصية "عصا أبنوس" بطبعتها الثالثة.



فاطمة يوسف العلى، حيث استعرضت بإيجاز تاريخ تعزيز التواصل بين مثقفي البلدين نظرا للقواسم المشتركة والرؤى والطموحات المتشابهة لهما والجذور

الملتقى قدم الدكتور محمد علي آذرشب التهاني إلى الأديب حمد الحمد بمناسبة انتخابه أمينا عاما للرابطة، وتمنى باسم أدباء إيران لمجلس إدارة الرابطة الجسديد كل التوفيق والسداد. وتحدثت الدكتورة



سهيلة جواد برستكاري عن رحلة الكلمة وتطورها خلال القرون،مؤكدة على التمازج الشقافي العربي-الإيراني الذي ساهم في إحياء اللغة الفارسية وعنفوانها وأغنى اللغة العربية بمعان وجماليات لا غنى عنها. وألقى الدكتور أمير محمود أنور قصائد باللغتين العربية والفارسية نالت استحسان الحضور. وأكد الدكتور سمير أرشدي أستاذ اللغة الفارسية في جامعة الكويت أهمية الترجمة مستشهدا بترجمة قصص الروائية العلى للفارسية وتعدد طبعاتها وانتشارها في المحافل الثقافية الإيرانية وقصائد سعاد الصباح التي لاقت رواجا وترحيباً لدى الأوساط الأدبية في

وطالب الأديب سليمان الحزامي بتأسيس مركز للترجمة بالتعاون بين رابطة الأدباء والمستشارية الثقافية الإيرانية لترجمة عيون الأدب المعاصر في اللغتين وتحقيق التمازج الأدبي ميدانياً.

قيما أشاد الأمين العام السابق لرابطة الأدباء عبدالله خلف بأهمية الثقافة الإيرانية وضرورة الاهتمام برجال الثقافة والأدب.

The state of the s

حسن حامد في كتاب جديد: فـاطمـدة يوسف العلي رائدة الرواية الكويتية

صدر أخيرا للناقد المصري حسن حامد كتاب بعنوان 'فاطمة

يوسف العلي رائدة الرواية الكويتية النسوية والقصة التشكيلية، متناولاً الخصائص والسمات الفنية التي تضمنتها أعمالها الإبداعية، بداية من رواية 'وجوه في الزحام' التي صدرت عام ، ١٩٧١ واعتبرت من تاريخيا – اول رواية نسوية تصدر في الكويت، ومروراً بمجموعاتها القصصية 'دماء على وجه القمر' و'وجهها وطن' و'تاء مربوطة' و'لسميرة واخواتها، وانتهاء و'الحراك الاجتماعي في الكويت' بدراستها النقدية 'عبدالله السالم' و'الحراك الاجتماعي في الكويت' لقصصها .

و أشار المؤلف إلى أفكار فاطمة العلي التنويرية، التي اجتهدت من خلالها في خدمة مجتمعها على المستوى الشقافي، وعلى مستوى العمل النسائي العام، وانطلقت من خلالها في تقديم رؤى اصلاحية لكثير من القضايا العربية، خاصة تلك التي تتعلق بالمرأة، و تناول الكتاب ريادة الكاتبة في مجال القصة التي القاد، وهي القصة التي التشكيلية، وهي القصة التي التشكيلية، وهي القصة التي التشكيلية، وهي القصة التي التشكيلية، واقع انتمائها وخبرتها النشكيلي، من واقع انتمائها وخبرتها بهذا الفن.

و يطرح الكتاب رحلة فاطمة يوسف العلي مع القلم في ثلاثة أقسام، الأول يتناول بالتحليل النقدي رواية وجوه في الزحام ويؤكد المؤلف خلاله أهمية هذه الرواية بمعيار الزمن الذي صدرت فيه، ثم في القسم الشاني يتناول عناصر التجربة الإبداعية، مؤكدا أن الكاتبة

اتسمت بظاهرة الحياد الإبداعي وهى الظاهرة التي تدرك العلاقات التشكيلية المتشابكة بين الأشياء، والمضعمة بالوجدان الحى والمحملة بالتجربة الفنية الذاتية الصادقة، وفى القسسم الثالث يتناول دورها الريادي في العمل النسوي العام، وكيف كانت جديرة بأن تكون سفيرة حسنة لمجتمعها في الخارج، ولا يخلو الكتاب من وقفات قدم خلالها المؤلف شهادات حية لفاطمة يوسف العلي عن مسسوارها وعالها الإبداعي. وما يميز الكتاب لغته السهلة المبحرة بعيدا عن استخدام المصطلحات النقدية الجافة والصماء، وهو بهذا يقدم رؤية بانورامية بروح العصر، معتمداً على أسس منهجية وعلمية، تؤسس لمنهج

نقدي جديد هو منهج الرصد الشلائي الذي يقوم على علقة تبادلية ثلاثية تربط العمل الإبداعي وكاتبه وناقده، كما أنه يدور في فلك العالم الأثير الذي تشكله الأنامل الناعمة، بما يعني أن الشخصية النسائية، أو وضع المرأة في المجتمع، الأساسية التي تلح في النصوص الأساسية التي تلح في النصوص التي كتبتها الروائية فاطمة يوسف العلي وناقشها الكتاب بروح المبدع.

وأيضاً يناقش هذا الكتاب الذي يعد إضافة جيدة للمكتبة العربية، قضية التنوير في المجتمع العربي وإلى أي مدى حققت نتائجها في نهضة المجتمع وتقدمه.



أزمة تلد أخرى

أزمة الكتاب العربي .. هل هي أزمة مبدع؟ ناشر؟ موزع؟ أم حرية كلمة وفكر؟ أم مجتمع؟ الكتاب العربي ما زال يتعايش مع محدودية انتشار داخلياً.

السؤال ، كيف نتجاوز أزماتنا ؟ ١

لتشارك برأيك أرسل لنا على بريردنا الإلكتروني

Kwtwriters@hotmail.com

أو فاكس:
١٠٩٦٥/٢٥١٠٣
وذلك ليتم نشرها في الأعداد المقبلة من البيان

مطلوب موزعين في المملكة العربية السعودية

تارانين المانين



وزارة الإعلام مطبعة حكومة الكويت